

ダヴィット・ブルリ्यूクと大正期の新興美術(承前)

著者	五十殿 利治
雑誌名	藝叢：筑波大学芸術学研究誌
巻	8
ページ	93-129
発行年	1992
URL	http://hdl.handle.net/2241/00151585

ダヴィット・ブルリユークと大正期の新興美術（承前）

五十殿 利 治

八 第二回未来派美術協会展——一九二一年一〇月

木下秀一郎の言によれば、一九二一年一〇月一五日から二八日まで上野の青陽楼階上で開催された未来派美術協会の第二回展は当初から波乱含みであった。展覧会の準備を普門庵に依頼された木下は、さっぱり連絡がないのに業をにやして（しかも普門が懐柔されて二科に出品したのを知り愕然として）、独自に開催準備を始めることとなったのである（1）。木下の奔走の結果ということだけではなからうが、この展覧会は、新興美術運動の展開という面で前年の第一回展に比べるならば格段に陣容が整っていた。多数を出品したブルリユークを筆頭に、バリモフ、フィアラに加えて、稲垣足穂、穴明共三（柳瀬正夢）、大浦周蔵、渋谷修、尾形亀之助、重松岩吉、浅野草之助（孟府）等が新たに参加した。稲垣は別にして、いずれもやがて「アクション」や「マヴォ」や三科の運動を担う主力の作家たちが寄り集まっていることがわかる（2）。

未来派美術協会についての基本的な研究を行なった本間正義氏が

指摘している通り（3）、上記のような結果として、とうぜん展覧会の規模が大きくなった。出品目録はすくなくとも二種類が発行されているが、一方には計七四点（他方は七二点）の記載がある。また、新聞報道では七七点前後とされている。検閲などを考慮するなら、どれが正しい数字かにわかに判定は困難であるが、ともあれ出品数だけで第一回展と比較してみても倍増している（4）。

さらに、開催前夜、一〇月一四日夜には、東京日日新聞によるならば、「未来派の文芸運動作家平戸廉平氏を同人に推薦するなど意気を揚げた」とある（5）。平戸廉吉の加入も未来派運動の隆盛を告げる別の指標であった。平戸といえはこの年一二月に宣言書「日本未来派宣言運動」を日比谷の街頭で撒いたとされている。しかし、千葉宣一氏の妥当な推定によれば、この宣言書は「詩壇内部の関係者には、一〇月初旬には配布され」たらしい（6）。筆者が調べたところでも、平戸が宣言書を用意していたことは、さらに遡り八月一日づけの読売新聞「よみうり抄」（七面）に「▲平戸廉吉氏 未来派に根拠を置きダヴィズム表現主義等を包括する新運動の

宣言書を近く発表する」と予告があり、くわえて同時期に詩誌『炬火』を舞台上に活躍を始めていた萩原恭次郎の一連の証言によっても裏付けられる。すなわち、萩原はこの未来派美術協会展で平戸の宣言書が会場の入口に貼ってあったというのである(7)。この展覧会に出品した稲垣足穂の場合とは異なり、美術作品の出品がない同人として平戸が宣言書を張り出すということは大いに考えられる。

ブルリニークから「お前は日本のマリネッティだ」といわれたと平戸はまんざらでもないように翌年一月号の『日本詩人』に記しているが、それもブルリニークが出品した展覧会において詩人としてこうした目立った行動に走ったからではなからうか(8)。

未来派による挑発的な行動の先駆としての側面を考慮すると、この平戸の『日本未来派宣言運動』の散布という神話的な行為——なぜなら、博搜した千葉氏でさえ、いつ、どのような状況においてか、という基本的な事実関係をいまだ明かにしていないからである——は、木下たちが展覧会の宣伝ビラを上野公園と東京市のちょうど境目に撒いたという証言を信ずるならば(9)、文学者という範疇ではともあれ、こと未来派的な行動という意味では、未来派美術協会に一步譲るのである。しかも、すでに別の機会に詳しく論じたように、この展覧会では三角旗をたてるなど、宣伝行動自体が新しい展覧会形式の一環として行われていた(10)。

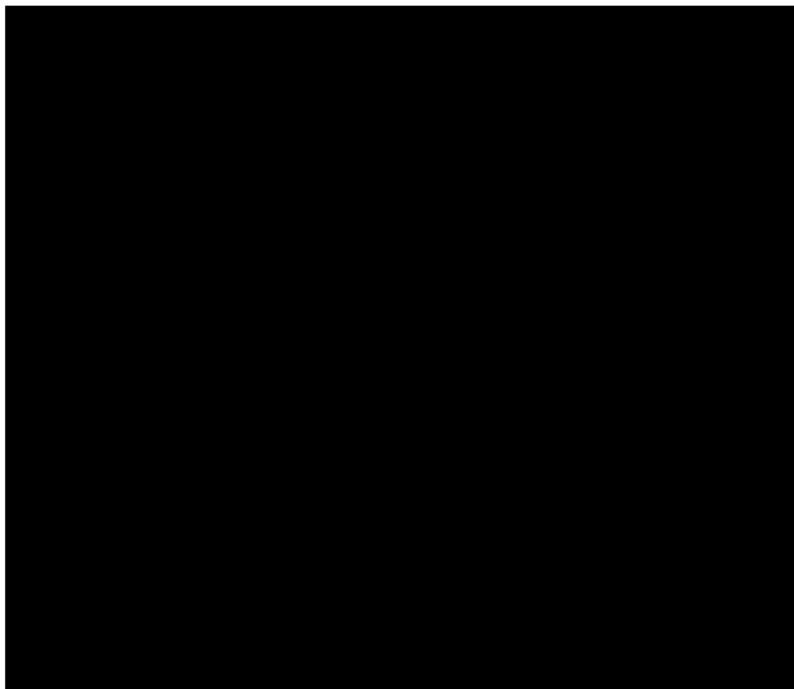
木下の回想でも触れられているが、出品者の充実とともに、ジャーナリズムの扱いも前年に比べると段違いであった(11)。新聞記事を通覧して判断すると、そのようになった原因も来日当初のようなブルリニークたちへの野次馬的な好奇心からだけではないことは明かで、むしろようやくブルリニークを含めて未来派美術協会の美

術運動への関心がわいてきているようにみえる。四点の図版を掲載した名古屋の新愛知は別格として、調べた限りでは東京の六紙、朝日、日日、万朝報、都、国民、そして中央がとりあげている(12)。(これにやや時間をおいてからだだが、後述する説売を加えることができよう)。前年の第一回展の際とは雲泥の差といえよう。しかも、木下は『純正美術』に自ら筆をとる機会さえ得ているのである(13)。くわえて、思いがけない方面からの批判も加えられることになった。すなわち、展覧会に出品した柳瀬正夢自身による『種蒔く人』誌に掲載された展評である(14)。

今日、この展覧会に出品されたと同定される作品は一点も確認されていないが、しかし上記の新聞雑誌はいくつかの作品を図版として複製して貴重な絵柄を伝えている。そのおかげで第一回展とは異なり、若干の様相を推測することができるのである。都新聞には木下の「舞台を背景とせる舞妓」(図1)、新愛知には木下「鼓をうつ舞妓」、ブルリニーク「魚を商ふ男」、柴田邦松「無題」、リニバルスキー「無題」、そして『純正美術』にも木下の「鼓をうつ舞妓」が掲載された。このほか二見四郎氏はおそらく展覧会時に印刷された総葉書からと推定されるが、ブルリニークの「魚を商ふ男」(目録T/N四〇番)ならびにフィアラの「御飯」(T三〇番N二九番)の絵柄を発表された(15)。

さらに上記の紹介記事のうち、単にいくつかの作品名をあげたにすぎない中央や都とは一線を画して、展評の体をなすのは万朝報、東京日日、東京朝日、国民である。とくに万朝報はブルリニークの技量を高く評価して、大半の紙幅を割いた。評子は出品作で——しかも『未来派とは? 答へる』で複製され図柄がわかる——「夜」

図1 都新聞記事 一九二一年一〇月一九日一面（図版は木下秀一
郎「舞台を背景とせる舞子」）



さらに「大洋」を例に、前者の「現在露西亞の暗黒を現はす」、そして後者の故国への「暗澹たる心持の象徴」を配する絵柄を画家との会見に基づいて解説した後に、技法的な特質を「造形上の具体の分裂」、「二つ以上の観点の結合」、「様式的綜合」の三点から要を得た説明をしている（16）。東京日日の方はむしろ日本の作家に重点をおいたが、それでも「ブリュニリック君の『夜』や『ドストエフスキーの芸術』等ずば抜けたものがある」と評価したうえで、ドストエフスキーに対する感覚について若干の苦言を呈している（17）。東京朝日も同様に日本の作家たちに概して好意的で、とくにメキシコ婦人といわれ、やがて「アクション」同人に誘われる重松岩吉を「最も刺激的色彩に富み単調な光の分解によつて複雑な効果を表はさんとして」おり「一番の佳作」ともちあげたが、ブルリュックには辛辣な評価を下している——「ブリュニリック、フェアラ等外人諸氏も沢山出して居るが概して平凡で大して面白いものもなかった」とあつまり退けたのである（18）。国民新聞も「自分等は今度の会で判りよい未来派の作品に接する」と積極的な評価を与える。なかでもブルリュックは「其の眼に映つた日本人殊に女を描いたのは皮肉で偽りのないのが面白い」と妙な言回しで褒めるし、日本人作家についても九人の画家を挙げ、さらに、珍しいが、浅野草之助（孟府）の彫刻に注目した（19）。

柳瀬正夢は以下で考察する未来派論は別として、出品者としてのブルリュックと木下について「実に空虚な不徹底さ」があり、「ブ氏のものその他大部分が未来派のデッサンとも名付くべきものなのである」と否定的な見解を述べた。日本人は総じてレベルが下であり、「小つぽけな彫刻類は実に愚作である」が、その点「ブ氏が浦

図2
ブルリユーク「ドストエフスキーの芸術」一九二二年「中
央美術」一九二三年二月号 口絵

潮の夏を描いたものはまだ質量共に場中一等完全に近かつたやうだ。もつとも、なかではまず穴明共三（つまり柳瀬自身）の「赤力の脅威さ」、森田政之助作品の「喧噪の悪魔的快感」などに注目し「善い傾向の眼があつた」と留保をつけている（20）。

ブルリユークの出品作中で「ドストエフスキーの芸術」（図2）

はのちに一九二三（大正一二）年二月号の『中央美術』、さらにはほぼ同時期（二月二五日発行）に同じ中央美術社から出版されたブルリユークと木下の共著『未來派とは？ 答へる』にいずれも口絵として原色版で掲載されており、彼の未來派作品の画像としてはもっとも我が國で流布したものとみなされよう。今日でも、本間氏の『日本の前衛美術』（一九七一年刊）で複製されて、周知されており、現存する作品という意味ではなく、印刷物を通じて広く一般に流通する画像としては、我が國におけるブルリユークの代表的な作といえる（21）。図版からでも容易に判断できる原色の多用に呼応する力強い筆触、ピカビアを想起させるような重層する面相や人体の著しい歪曲、奥行き表現を犠牲にした色面による構成とところどころにみえる厚塗りの画肌。いずれも当時の観客にとっては違和感のある未來派的な表現方法であった。しかも、日本でも高名なロシアの小説家を題材としており、主題の上でも観者に訴えかけずにはいられなかった。この作品は展覧会出品後、木下秀一郎の証言にある通りに、書誌研究家、文筆家としてまた書物展覧社社主としても知られる斎藤昌三に引き取られて、戦前の一時期まで同氏の所蔵であった事実が遺族の証言で確認できたが、現在是不明である（22）。

一方、未來派展における日本の作家として注目を受けたのは、概ね帝展に出品していた戸田海笛といまや協会を主導している木下だ

けで、ほかは評によってまちまちというのが実情である(23)。その木下とても「常套的な角稜技法で此にもアトラクティブなものがない」と難じられた(24)。こうした新聞の短評では概して本格的な批判を期待すべくもなかったのであるが、なかで傾聴に値するものが、読売新聞に連載されることになった張紅々による「絵による反省」である。これは個々の出品作を論じるのではなく、しかも展覧会

終了後に発表されたのだが、未来派の理解において他の新聞の評子を圧倒していたと考えられる。評子は未来派そのものの共感を表明した後に、まず木下たちが出品作品にいちいち説明を加えたことを画家としての自殺に等しいと非難し、さらに「どんな些な筆触にも、我等が持つてゐる絵画に対する概念を蹂躪して、新しい世界人と我々を鞭打つてくれるものがあつた」と未来派を評価しているもので、それだけに「弧状の線によるいつもの表現や、折紙細工式の模様画めいたもの」などの模倣は許されないと説いた。もっとも評子の拠り所は未来派というよりも「近代主義により過濾された原始主義」による「力強い単純」を実現しているマチスであつて、ために日本の未来派には「一層の自重」が求められることとなった(25)。

このようないずれももっともな非難のうち、出品作品に対する解説には木下なりの弁解があつた。つまり、展示作品について観客から説明を求められて協会が窮した経験があつたというのである(26)。彼の回想では、第二回展の際となつてはいるが、おそらく第一回展として事情がかわらず、そのような状態を見越して作品搬入者にあらかじめ要請があつたのか、あるいは実際に第二回展で急遽求めることになったのかのいずれかであろう。ともあれ、果たして入選審査の要件として絵に対する説明が実際に求められたのか不明

であるが、しかしそこには現実的、実際的な要請が背景にあつたのである。そうした要請にも応え、また前年からの未来派美術協会としての運動の一貫性を訴えるためにも、木下秀一郎は一月号の『純正美術』に「未来派の絵画」と題して立体派と未来派の理論を紹介する一方で、それと平行する協会としての綱領を表明する一文を発表したのであらう。

すでにこの時点では未来派の行動のスタイルや主張の概要は文芸界ではよく知られていた。したがって木下の主張の眼目はとうぜんイタリア未来派の芸術思想を下敷にして、単にそれを日本的形態に換骨奪胎することにはなかつた。事実、木下はイタリア未来派の「運動即形態の破壊に一步踏入れ今日形体的に絵画を感覚的に迄導く導火線となつた」ことを高く評価するのみだとして、無批判にイタリア未来派の「子供じみた熱狂的信条」を受容したわけではないことを強調する。むしろ「絵画は絶対の自由であり規約は排斥すべきものである」という主張によくうかがえるように、造形表現上の個別的な方向を打ち出すよりも、芸術全般にわたるさまざまな規範からの全面的な解放をとにかく熱烈な宣言調で訴えることが狙われたといえる(27)。この点で未来派美術協会の運動は、急進的な前衛芸術運動というよりも、むしろ基本的にいわゆる大正デモクラシーの自由主義に呼応するものであつたといえよう(28)。

このような立場において未来派美術協会は「種時く人」の政治的な傾きの強い見解とはとうぜん合致するはずはなかつた。したがって「種時く人」に関わつた柳瀬正夢ならびに松本弘二の出品は、単なる芸術的な主張への共鳴というよりも、政治的な意味合いが濃厚であるようにみえる。なぜなら、柳瀬の参加後ほどなくして『種時

く人」に巻頭言で「無産階級の芸術としての未来主義の意義」が発表されており、そのなかで以下のような「科学」に立脚して未来を展望する未来派観が明かにされるからである。

「象徴主義への反動として、表現主義もさうであり、ダダイスムもさうであり、新浪漫主義もナチュリズムも、ボニスムも、フィロブレザンタニスムもヴィジオリナリズムのさうである。故にこれら多くの新しい主義をことごとく未来主義といふ名目の中に投じて、ひとしく反象徴主義とみなしていいのである。ただ問題はそこにはない。これらの各主義を統括してそこに『科学』への希望があるならば、これは未来主義を正しく解したものだといへるのである。言を反対からいへば、無産階級運動をかく解し、而して之に応ずる芸術として未来主義をかく解すれば、来るべき新芸術の方向も明になるといふのである。」(29)

要するに、未来主義そのものの芸術的な主張への共鳴というよりも、無産運動での政治的な効用を考慮しての発言と考えられるのである。

もっとも柳瀬自身の見解はこれと同一であったわけではないようである。彼は以下で紹介する展評で二科展や帝展と比較して、「色と形の上のみから社会性の有無又は社会的効果をば物の上にあげやうとするなら、現在それは未来派絵画の展覧会に出づるものはないであろう」(強調は柳瀬)とまず肯定的な評価をくだし、その理由を「無教養なる民衆は絵画といふ象型的既成概念をば取棄つる事によつてのみ、色感の明快さに、強いフォースラインに、画面上へ視

覚の交響乐的遊離享楽を自由に得られたりする」からであると述べる。つまり、「美が邪魔な衣を著けないから、裸である無産の人間とも交渉出来る」。したがって「無形象イズム」や「無形象芸術」に接近している未来派、「渺く共一人多少裸の可能性を残したこの未来派芸術に(略)一人社会性の存在するを認識し得て幸いする」。しかし、一〇年以上前に発足したイタリアの未来派に追隨するのではなく、日本の未来派は「大きな自覚の眼に社会的な快と力を目指す善い」と求めたのである(30)。ただし別の機会でも論じたごとく(31)、こうした柳瀬の論旨には肝心の芸術的な方向性が欠落していた。彼がまず第一に具体的に指摘できたことが、出品作品の「量即画面の大きさ」が小さいということであつた点が多くを物語るといえよう(32)。

柳瀬の期待するような政治性は帯びないにせよ、急進的な行動にはしる可能性をもつ自由主義的な主張を展開するうえで、木下がブルリニクとの交友から多く刺激とともに近代美術に関する知識を得たことは疑いないところである。なるほど、そうした交友の所産である二人の共著『未来派とは? 答へる』の巻末にある木下の「作画年代」には一九一八(大正七)年の頃にすでに「名古屋毎日未来派画論断片発表」とあるので(33)、木下自身ある程度予備知識をもっていたとは推定されるにしても。

このようにしてブルリニクと新たに協会を率いることになった木下秀一郎の関係はますます深くなっていた。

九 未来派美術協会展の巡回——大阪、名古屋

本来、専門家の杜撰な運営のために木下が奔走して辛うじて実現

した未来派美術協会第二回展であった。それゆえ当初は地方への巡回の積極的な計画はなかったはずであった。木下の証言では普門からの申入れがあり、大阪展が開催されることになったという(34)。しかし、一〇月一九日づけ都新聞の記事には「来月神戸三宮村尾氏邸で開く筈」とあり(35)、この時点ではまだ詳細が決定していなかったことがわかる。結局、一月一三日から一七日まで大阪市東区本町橋東詰の織物組合事務所で開催されることになった(36)。ところが、いざ蓋をあけてみると、木間氏によれば、普門の独壇場であり、自作を多くして入選作を減らし、おまけに自作を見栄えのいい場所に掛けた上、東京展の目録は破棄して、独自のものを発行する始末で、木下のみならず、ブルリユークをも憤慨させたという(37)。このブルリユークと普門の写真を掲載したという大阪展目録は未見であり、大阪展の内容を正確に把握することはできないが、一月六日づけ大阪毎日新聞の「学芸界」欄には展覧会の開催と新たに出品希望者を募る旨の記事があり(38)、普門にははじめから東京展をそのまま引受ける意図がまったくなかったことが推測できる。また、東京展に比較すると、ジャーナリズムの反響は芳しくないようである、展評の名に値するような記事はこれまでのところ不詳である。

大阪展で普門と木下の不毛な交渉に愛想が尽きた木下秀一郎は同展開催中に名古屋に展覧会を巡回させることにしたという(39)。そしてほぼ同時にブルリユークの個展も栄町の十一屋呉服店で一月二日から二三日まで開催されることとなった。この間のブルリユークと協会の動静については、地元三紙すなわち新愛知、名古屋、名古屋毎日によってよく把握することができる。一月二〇日、ま

ず例によって新聞社(名古屋毎日)に木下秀一郎らと顔をだして展覧会のための広報を依頼し、さらにその時かどうか不明であるが、同紙に掲載されることとなる名古屋の第一印象を描いたようである(なお、二見四郎氏はこの名古屋毎日に複製されたのとは別の図柄による名古屋の印象を発表された)(40)。二〇日夜には未来派協会がブルリユークの個展開催を祝って、改良亭で歓迎の宴を催した(41)。

このブルリユークの個展の内容については、新聞報道によると「写真派、印象派作品を百点」で、『小笠原の自然と人生』を描いた数十点」が含まれていた(42)。そして新愛知に古田による、また名古屋毎日には「頼明」名による、いずれも短い展評が掲載された。古田は概して好意的で「あの画風に依つてポエツトである一方アーティストであるブ氏の確さを肯定することが出来たと思う」とあり、同時に「その絵に何等定価を附せずして要求するものゝ為に与へ様とする」一点で「真面目な意図」があると宣伝にも努めている(43)。「頼明」評子はブルリユーク個人の表現を問うよりも、むしろ欧米を席捲した未来派の「不合理さも無視した放膽さ」に由来する形式的な特徴の紹介にむしろ意を注いだ。たとえば「一人の男の足が六本も八本もあつたりする事は即ち足の活動と云ふ事を画布に表示したものだ」と肯定される、それゆえ「我々は十分用□(一字分不明)した眼を持つて観なければならぬ」というのである(44)。

未来派美術協会展の方は新愛知社文芸部後援で「作品搬入の都合で一日延期されて」、一九二一(大正一〇)年一月二四日から二九日まで門前町の愛知県商品陳列館(正式には愛知県商品陳列所)

で開催された(45)。出品内容はむろん大阪展とは異なり、東京展の通りとなった、と木下は回想する。名古屋新聞記事には、入選作だけであるが「入選した人々の作品二十六点」とあり、木下の発言に対する傍証となろう(46)。展覧会開催の紹介が盛んであったわりには、作品そのものに対する評はむしろ低調であったようにみえる。調べた限りでは、同じ名古屋新聞の紹介記事「新らしき悩み 未来派展」に短評が掲載されているだけである。評子の(M)は全体にブルリユークに好意的で、日本人のものには「過渡期」のものが多く(とくに浅野草之助や重松岩吉や大浦周蔵など)、「淡く手ぬるい様な色彩ばかりだ、そこへゆくとブリュック氏のものは力強い」とし、「ドストエフスキーの芸術」等をあげて「下鎗が描いた小説中の人物や病魔に苦しむロシア人の暗い生活に滲み出て来る様な気がする」と述べている。もっとも、日本人のなかでも木下秀(二郎)は「矢張り一番光つたもの」として評価を受けている(47)。

名古屋における未来派美術協会展に特筆すべきことは、しかし、こうした単なる作品の展示だけではなく、ブルリユークが展覧会の初日、一月二四日午後六時から新愛知社後援のもと商品陳列館で「類の上の馬」と題す講演会を行なったことであろう。木下秀一郎の回想では、この講演会では彼自身も「未来派の美術に就て」と題して話をしているだけでなく、前日には名古屋市立貿易語学校から依頼があり、小手調べとして二人の講演があったという(48)。木下の講演内容については確認できなかったが、幸いブルリユークについては、新愛知に三日間連載で、柴田邦松によって未来派の由来と線の約束を中心とする講演内容が紹介されており、その概要をつかむことが可能である(49)。日本におけるブルリユークの教養な

い発言のひとつなので要約しておこう。

木下の回想通りに(50)、ブルリユークは絵を描きながら、つまり前年に尾竹竹坡の前で揮毫した際のように、パフォーマンスを行ないながら説明を行なった(「私は画を描きながら斯様な形式によつて未来派の由来を御話致します」)。ブルリユークはまず日常生活の現代性から説き始めた。旅行における交通機関の発達を例にあげ、速力と車窓から見える風景の変化を指摘し、「非常に走つて行くのを画家が絵布の上に表さうとするならば眼と鼻口は元形を失つて新しい新しい変形を持つてせねばならん此の絵の様である」と述べる。そして、運動の速度を示すには線により表わすことになる。

と同時に、すべてを綿密に描写することはできないから、「一線中にはあらゆるが含まれてゐる」し、直線には直線の(「平安、静、死」、破線には破線の、そして渦線には渦線の(「エネルギーの蓄積」)意味合いがある。芸術は時代の反映であるから、伝統にとらわれずに、「運動の芸術を迎へねばならない」というのである(51)。

なお、二見四郎氏が名古屋でのブルリユークについて、とくに名古屋城とともに描いた鶴城繁氏や後藤広重氏蔵の風景画についていざれ詳細を明かにされる由であり発表を待ちたい(52)。

一〇 京都はじめ日本各地での個展、そして離日

年があけると未来派美術協会では一騒動がもちあがつた。それまでの経緯からすれば当然ともいえる結末であつたかもしれないが。つまり、協会の年頭の挨拶状で、会友の尾形亀之助を会員に、また第二回未来派美術協会展で協会賞を受賞した渋谷修を会友に推す

とし、さらに普門曉の除名を、会長高山開次郎の名前で通知した(53)。これはさっそくジャーナリズムに新春そうそう好個の材料を提供した格好となったわけであるが(54)、未来派美術協会の組織的な変容をはっきりと印象づけた。

未来派展以降のブルリユークは相変らず各地で展覧会を開催し、渡米の資金を蓄えようとしていたようである。まず、一月二五日より二九日まで京都の大丸呉服店で、作品約百点を展示した(55)。その詳細は不明であるが、日本の滞在も一年を過ぎて要領を会得したのであろうか、ブルリユークは、写生旅行を兼ねてもいたであろう、かなり積極的に各地をまわったようにみえる。そして、この時期からと推定されるのであるが、それぞれの個展を日本における最後の展覧会として宣伝するようになる。たしかに名古屋展でもすでに日本における最初にして最後の展覧会という意味の発言をしていたようであるが、この時期からは「本邦を去りニューヨークに赴く」という来日当初からの意向が明かにされるのである(56)。

二月、ブルリユークは九州に足を運んだ。二月一日から一五日まで九州日報社の後援で福岡県物産陳列所で個展を開催することになった。出品作品は同社の社告では約百点とされている(57)。しかし、福岡日日新聞の雑報欄「福岡たより」では未来派洋画展という短い見出しで「福岡同人の外岡氏〔注・ブルリユーク〕の未来画を陳列し殊にブルリユーク氏自身出張して簡單なる自賛画の依頼にも応じてゐる」とあり、ブルリユーク以外の作家の出品があったらしいこと、また展示した作品のみならず、肖像の依頼を受けつけたらしいことがわかる(58)。

幸いなことに、後年の執筆ではあるが(一九三六年)、ブルリユ

ークにはこの展覧会について記した短い文章が残されている。そのなかで、彼は福岡には二週間滞在したこと、ヨーロッパ文化を吸収しつつコスモポリタニズムに陥っている日本的な知識人として「アノデラ」氏——今日福岡市美術館に寄託されている油彩画「カワハギ、エゾ、万年鯛」を購入した小野寺直助氏のこと——の名をあげ、さらに個展の絶大な協力者として七三歳という高齢の「フルカワ」氏との交渉に触れて、展覧会が地方都市であるがゆえに盛況であったことを述べている(59)。

展覧会の後、ブルリユーク一行は九州旅行に行ったようである。既述の外務省外交史料館蔵の資料によれば、依然として彼は行動を監視されていた。二月二日つけ熊本県知事からの報告では、以下のとおりである。二月一九日、ブルリユーク一家(夫妻と子供二人)は長崎の島原方面から熊本県の三角港に上陸し、同日阿蘇に投宿したが、不審な言動はなく、もっぱら阿蘇の風景画を描き、二二日には阿蘇から列車で鹿児島へ向かったとある(60)。

つぎの展覧会として判明しているのは三月、大阪の浜寺公園での小規模な展覧会であるが、これについても大阪府知事の報告が残された。展覧会は浜寺公園で三月二四日から二六日まで「小笠原、須磨、浜寺に於ける近作約百点」を展示したと『純正美術』に簡単な紹介があるだけで、ほとんど注目されていないが(61)、この時期のブルリユークの行動を知る上では興味深いであろう。府知事報告では、ブルリユークは妻と子供同伴で三月二二日に神戸から到着し、同じく神戸在住のロシア人「ピフォスキー」の紹介で、やはりロシア人で浜寺在住の「ハリー、ポウルセン」に会い、協力を依頼した。「ポウルセン」は医師油谷安次郎の主催で浜寺公会堂で展覧

図3 「露国未来派ノ父 ダヴィド、ブルリユーク作品展覧会目録」

一九二二年五月 Courtesy of Mr. and Mrs. Nicholas Burliuk

会が開催されるように働きかけたところ（62）。油谷医師の仲介については子息で当時旧制中学二年であった正経氏により事実を確認できた（63）。注目したいのは、報告では結局売行が不振でわずかに「日本画一枚」しか売れなかったということである。精力的に展覧会を開催してみたものの、むろん理由はいろいろとあるうが、かならずしも期待した成果が得られるとは限らなかったのである。

筆者が調べた限りで日本における最後のブルリユークの展覧会として記録が残されているのは、一九二二年五月一日から一四日まで五日間、大阪の白木屋で開催されたものである。この展覧会では若干の図版を載せた四頁の「露国未来派ノ父 ダヴィド、ブルリユーク作品展覧会目録」（図3）が用意され、計二〇九番の記載がある（ただし一〇一番から一四〇番が欠けており、これがすぐ後で述べる他の出品者のための番号である可能性が否定できない）。実際には、ある記事では「大小二百点位」で、しかも目録外の作品への言及が確認できるので、この目録をもって展覧会の全体と受け取ることではない（64）。新聞記事等では未確認であるが、ブルリユーク自身による目録の序文には「画家今井、普門、ブルリユーク氏ノ絵画展覧会ヲ開催」とあるので、普門暁と今井某の出品も予定されていた。さらに、この序文でニューヨークへ離日するのが八月であると説明された（来ル八月東米利加ヨリノ招待ヲ受ケテニューヨークニ赴ク）。出品の内容は作品の題名からしておおかた推測がつくが、これまでのブルリユークによる他の個展と同じく「写実派、印象派より未来派までを網羅し画題はロシア、シベリアより小笠原の風物、富士山、大阪付近の風景、日本人の生活等」などである（65）。ともあれ、主題には彼の日本での生活のほぼ総てが反映され

ていたと想像される。上記のほか、伊豆大島、京都、横浜、須磨、富士山、浜寺の名をタイトルに読むことができる。さらにこの展覧会でも彼は求めに応じて肖像画を制作した(66)。

ブルリユーク来日に際して尽力した大阪毎日新聞では今度は「芸界」欄で未来派と印象派などのスタイルの並立も「変化を極めて居り氏の多方面な才能を窺ふ事が出来る」と説き、さらに「日本の風物をよく理解して居る」とか、あるいは「気持の好い、しつかりした作品だと云ふので、鑑賞者に夫れぞれの感銘を与へて居る様であつた」などかなり積極的な評を書いて彼の離日を助けようとしたようにみえる(67)。さらに創刊したばかりの『サンデー毎日』も「首を吊された人」を複製して、次のような注記を添えた。

「露國の未來派画家ダウキド・ブルリユック氏は三年目に日本を去つて亞米利加へ行くの日、大阪で最後の展覧会をやつた。此絵は『首を吊れた人』と題して、日本滞在中も絶えず腦裏を去らなかつた露西亞の印象を描いたもの(以下略)。(68)

ブルリユークはその後、七月二三日には福井に赴任していた木下秀一郎宛の葉書で静岡(おそらく由比 Juchi Machi)にあって、一ヶ月ほど滞在する予定であると記している(69)。木下は、私的な理由もあるようであるが、一九二二(大正一一)年春に福井県衛生課に勤務し、一九二四(大正一三)年四月に帰京した(70)。福井に赴任してまもなく土岡秀太郎とともに北荘画会を結成して、上のブルリユークの葉書が書かれる直前に、七月八日から一〇日まで福井商業会議所ホールで第一回北荘洋画展を開催しており、そ

こにブルリユーク、パリモフらの作品も展示されていた(71)。定期的にみて、ブルリユークが上述の文面で木下に手紙を書くように求めているのも、ブルリユークに断りもなしに出品が可能とも考えにくいので、この福井での展覧会の反応を知りたいということがあったのかもしれない。

そして、翌八月、いよいよブルリユークはアメリカに向け旅立つ。この離日を報じているのは、調べた限りでは東京朝日新聞と読売新聞だけである。前者には以下のようにある。

「ダウキド、ブルリユック氏(露國未來派詩人)は愈々西伯利及び日本に於ける芸術的巡業を了へ来る八月十六日神戸解纜の『エムプレス、オフ、ランシアン』号に搭乗十八日横浜寄港の上組育に向つて旅立つ由。」(72)

この記事はおそらく最後までブルリユークらしくというべきなのであろうが、報道機関にあてられた案内状をもとにしているようである。一〇月号の『露西亞芸術』は八月五日づけで「小説編輯者宛で」ブルリユークの友人から届いたという文面を紹介した。以下全文を引用する。

「露國未來派の父として、また絶代の詩人として世界に名高いダウキド・ブルリユック氏は、愈西伯利及日本に於ける芸術的巡業を了へ、来る八月十六日神戸解纜の『エムプレス、オフ、ランシアン』号に搭乗、十八日横浜寄港の上、遠くアメリカはニウヨークを的として旅立つる事となりました。就きましては、同氏が日本に在る間色

々と御世話に預つた方々御厚意を蒙つた方々へ氏の日本出発の日と彼の地に渡つてからの住所を此処に御通知申上げる事となりました。住所は、

David Burlink

New York City

6, Janne str. VI, Co. Oliver M. Sayler」(73)

東京朝日の記事が掲載された頃(一九日朝刊)には、もし記述の通りならば、すでに彼は太平洋上にあつたであらう。初めて日本の敦賀に上陸したあの時の大騒ぎと比較してみるならば、離日の際のおよそ冷淡な扱いもこの一事に窮まつたといえようか。

ブルリユーク一家がヴァンクラーヴァーに到着したのは、一九二二年八月二八日、ニューヨークのグランド・セントラル・ステーションの駅頭に立ったのは五日後、九月二日午後一時であつたといふ(74)。

一 ブルリユークと三科インデペンデント展

このようにブルリユークは未来派美術協会の体勢を建て直した木下秀一郎が福井にあるときに日本を去つたわけであるが、ブルリユークと大正期新興美術運動との関わりがこの時点で決定的に断たれてしまつたとしたら、その影響といつても一過性なものにすぎなかつたと結論してもよからう。しかし、ブルリユークが残した刻印は其の後の運動の展開にもはつきりとみられる。端的には、未来派美術協会による三科インデペンデント展、さらに木下との共著『未来派とは? 答へる』の出版などに結実したと考えられる。

三科インデペンデント展は未来派美術協会による第三回展である。呼称の由来は本間氏によるならば、「未来派」に対する理解が深まつて、「未来派」を名乗ることに「反省」が働いて、新たな名称を求めることとなつた。そこで「二科」に対抗する「三科」となり、しかも斬新な展覧会形式への希求が無鑑査を呼び込むことになつたが、実際には二〇項目以上に及ぶ「三科インデペンデント美術展覧会規則」(一九二二年九月)に「搬入点数は自信あるもの一点とす」、「作品はすべて鑑査を行ふ」とあるように、かならずしも看板通りの形式は実現できなかったといふ(75)。

ところで、このようなアンデパンダン形式の展覧会については、未来派美術協会が取り組む直前に同種の企画があつた事実を指摘しておく必要がある。それは前年の第二回展の際に、木下秀一郎に誌面を提供した『純正美術』が提唱したものである。木下たちの狙いと純正美術社の企画がどのような関係にあつたのか詳らかにしない。しかし、時期的にはほとんど重なるので経過を記すこととするが、その前にまずこの雑誌の姿勢が未来派美術協会に通じる部分があつたことを確認しておきたい。

一九二二年一月号の巻頭に載せた『「純正」運動の宣言』は、以下のように美術概念の拡張に対応し、しかも積極的に現代芸術を支援してこういう意向を表明した。

「現代は今や、人を『美術』の世界にのみはとどまらしめない。美術に音楽に舞踊に演劇に建築にキネマに、文学に思想に、個人の生活はあらゆる方面に発展すべきである。ここに余らの新しき立場、即ち『純正』運動の意義がある。」(76)

こうした遠心的な運動がまさに未来派に歓迎されたことは想像に難くない。そして、今後の編集方針として美術においては「在来」の態度をさらに生活的にすすめて、未来派、表現派、ダダイズム、或いは工芸美術等の社会化に徹底する」という主張が掲げられたのである(77)。

さて、アンデパンダン展について、『純正美術』の誌面を追うと、最初の企画はこの年(一九二二年)四月号で予告された。「本社主催洋画綜合展覧会開催予告」という見出しで「現代洋画界各派の人々、及び未だよく世に知られぬ人々の近作を乞ひ、(大さき十号以下)五月上旬上記の展覧会を開催する予定である。既に大部分の出品者の快諾を得小品ながらも会心の作のみを展覧することが出来るだらうと確信してゐる」と計画を公表しており、この時点でかなり企画が進捗していることがわかつている(78)。しかし、他方、時流にのり一九一九年「民本的の芸術機関」として発足した雑誌『中央美術』が毎年開催する中央美術社展があることを考慮してみると、なぜ純正美術社があえて展覧会を組織するのかという根拠は曖昧なままである。

翌五月号では六月に展覧会が延期されたことが簡単に触れられた(79)。さらに六月号においては、再度翌春まで延期という通知がなされる。その理由としては出品希望者が多数となったこと、むしろ無名作家に機会を提供したいこと、さらに「社会的意義を見る故に」といった事柄があげられた。そのかわり、今年は翌月号に発表するアンデパンダン展を組織すると、ここで初めてアンデパンダン展の名がでてきたのである(80)。つまり、この展覧会形式は本来の意図ではなく、むしろ状況的な判断から発想されたのである。

こうして『純正美術』七月号の巻頭に、一連の開催通知のなかではもっとも大きな紙幅がさかれ、またもっとも重要な位置におかれた「洋画アンデパンダン展覧会提唱」が掲載された。冒頭部分からしてどこか未来派的であり、宣言調である。『時』の進行は、悔ゆる事なき電流である。我等の心も亦、それを呼び起し呼び返へされて、ひたすらに急ぐ運動である。こう説いてから、「個性を唯一の便りとして、我等の道を進」むので、「我等の芸術は過去の鑑別を必要としない。我等がアンデパンダン展覧会開設の労を自ら喜んで引受けよう」とアンデパンダン展開催の趣旨を明かにした。ただし、本来展覧会組織というものは画家を中心に運営されるべきなので、初回のみを実行すると断った(81)。純正美術社としては、自社で翌年に主催する予定の念願の展覧会と区別するために、初回だけの開催という事情があったのであろうが、最初だけですぐに撤退するというのはまさに「社会的な意義」という点で疑問視されたのであろう。その後の誌面にこの企画についての記事がないので、おそらく実現しなかったのではないかと推測される。この点で三科インデペンデント展は形のうえでこの純正美術社の企画を引き取る格好で催されたことになる。

さて、既述のような問題を抱えつつも、三科インデペンデント展は未来派美術協会の展覧会としてはこれまでにない反響を得ることになったようである。入場者数など数量的にはっきりと把握できないにせよ、以下で紹介するように、新聞報道もこれまでにない興味本位をこえた扱いであり、また美術雑誌も渋谷修が比較的文章を載せるなど好意的であった。おかげで出品作として現存するものが柳瀬正夢の「仮睡」しかないために(82)、展覧会の内容を推察

することに役立つ作品の写真図版がそこに少なからず見出されることになるのである。ようやく未来派美術協会も三回目となった展覧会において社会的な認知のようなものを獲得したような印象がある。

一方この年には無産階級の解放を目指して高原会、蒼空邦画会、行樹社、青樹社、赤人社が合同して第一作家同盟が結成され、華々しく宣言を発表し（一九二二年七月）、未来派美術協会とほぼ同時に（一〇月一日—一〇日）第一回展を京橋・星製菓で開催したり、あるいはこの秋神原泰や中川紀元らが若手の二科展および中央美術展の出品者を中心に「アクション」を結成するなど、「新興美術」が画廊内でも無視できない潮流をかたちづくりはじめていたという背景もある。そうした時流の新たな展開を示す現われが一種の新興美術特集号となったこの年一二月号の『中央美術』であった。目次の一部を紹介する。巻頭に神原泰「アクションについて」、渋谷修「三科展の未来派」、田中一良「第一作家同盟の経過」が並び、その他「アクション」の同人となる矢部友衛「モリス・ドニーに師事して」、（翌年同誌二月号はダダイズム特集号となるのだが）高橋新吉の詩「しんDA」、そして活字のポイントをおとした「時評」欄には一頁半ほどの第九回すなわち最後の草土社展の展評が掲載され、一世を風靡した草土社の時代の終焉を告げるとともに、時流の転換を明示しているのである（83）。

展覧会は前年と同じく上野の青陽楼で一九二二（大正一一）年一〇月一日から三日まで開催された。展覧会日録には全部で六二点の記載がある。出品者を通覧すると、やがて三科に結集する作家など、第二回展よりもさらに充実した陣容であったようにみえる。

まず、二科展に出した飛行機からの風景を描いて評判になり、中原実の首都展で活躍する山路孝太郎（84）。八火社を率いる尾竹竹坡は展覧会直前の帝展に日本画、洋画、そして彫刻を搬入して大きな物議をかもし、結局落選したところを、彫刻（石膏）と洋画をこの展覧会に出品することになった（85）。さらに「マヴォ」で暴れることになる高見沢路直。木下に代り実質的に展覧会を組織した尾形亀之助に近く、「マヴォ」創立同人のひとりとなり、またこの展覧会で三科賞を獲得する門脇晋郎（86）。やがて「マヴォ」に加わるが、その前に二人展を開催した岡田龍夫と建築家である加藤正雄（加藤も三科賞受賞）（87）。稲垣足穂、穴明共三（柳瀬正夢）は二度目。前回、会員の浅野草之助として出品した浅野孟府には会員の表記がなく、一般入選者のひとりとなっている。浅野とおなじく「アクション」に誘われた会員の重松岩吉。そして、ブルリュークとはほとんど入れ違いに訪日し、接触があったかいか不明であるが、革命後のロシア美術の展開を伝えるブブノワ（88）。彼女の出品もブルリュークの協会への紹介の有無はともかくとして、革命ロシアの新興美術への関心をブルリュークが植えつけたことを抜きにしては考えられないだろう。

このように多彩な顔ぶれにジャーナリズムの反応はすばやかだったようである。とくに、注目されるのは、一部で木下秀一郎の個人的なスキャンダラスな内容——まことに未来派的である——をとりあげながらも、一九二二（大正一一）年一〇月七日に掲載され、展覧会への願ってもない前宣伝となった東京日日の八段抜きの記事「行詰つた未来派の 新生命の開拓に」である（89）。その冒頭には「未来派協会の展覧会は立体、表現のいろいろの傾向を含むので未来派

のみと範囲を限るのは不当だといふ理由で今年は三科インデペンデント展覧会と改称して「開くと開催主旨が紹介された。記事は「フランスへいつた東郷君が絵筆をすてゝ今では舞踊家になるといつてゐるのも同君の未来派が破綻を来たした事を証拠だてるものだ」というまことに興味深い協会幹部の発言は別として(90)、未来派の立場の紹介、開催の経費の捻出に困窮していること、未来派の作家たちがいかに社会的に恵まれないかといったもので、展評というよりも開催にまつわる苦心談が中心である。ただし同記事には木下「女」、重松「人体習作」、尾形「ある殺人狂の人相書」の貴重な三点の写真図版が複製された(図4-6)。尾形の作品には布のコラージュがあることが注記されている。

東京日日の記事の翌日からは、今度は都新聞で未来派美術協会を代表して木下と渋谷による「未来派の絵」と題する連載が始まる。内容的には前年『純正美術』に木下が寄稿した「未来派の絵画」と同工異曲で未来派と立体派の紹介に終始しており、展覧会の開催について特に関連する言及はないが、しかし未来派美術協会の同人として発言する機会を得ているという事実そのものに以下で考察することになる未来派美術協会の社会的な認知が反映しているといえよう(91)。

新聞の展評としては、すでに本間氏が紹介されている二六新報における精神分析の分野の光成信男による「三科インデペンデント展を観る」をはじめ、万朝報の「三科独立美術展覧会」、東京日日の「美術界」欄の「寒」による評がそれぞれ掲載された。東京朝日もいくつか短いが見逃せない紹介記事を載せた。また美術ジャーナリズムでは渋谷修が一二月号の『中央美術』に、外山卯三郎がすでに

指摘しているようにジョージ・グロース風の画像のモンタージュ(とりわけ裸婦や室内風景などの合成)を試みた大浦周蔵の「泡立つコップと肉の香り」(図7)をはじめ作品図版とともに「三科展の未来派」と題して比較的長い文章を発表した。同じく一二月号の「みづゑ」には木下の素描三点とともに未来派美術協会同人の宣言「友よ醒めよ」が掲載された。さらに『純正美術』にはブノワの作品が複製され(瀧)青火による「三科インデペンデント展を観る」が、くわえて玉村善之助、野川隆らの雑誌「エポック」三号にも「N生」の「インデペンデント展評」が載るといふ次第である(92)。

むろん見地はさまざまであるが、こうして列挙してみると、運動に対して正面から反応する素地が形成されたことが理解されよう。したがって万朝報の評のように「他の美術展覧会では容れられないエクセントリックなもの」や「普通美術のやや異常或は未完成のもの」をといて期待を裏切られたとして作品への言及さえないものから、「会場に一步足を入れた時に驚くと迄は行かなくとも、室全体の空気が重く而も生き生きとしてゐる事を感じずにはゐられなかつた」という光成信男や「三科インデペンデントの運動も移植されてから数年このかた、あらゆる意味での圧迫を受けつゝもその根をはり、枝葉をのばして来たやうな感じがある」という東京日日の「寒」のように好意的なものまでとりどりである(93)。

個々の作品についての評言は本稿の主題を大きく逸脱するので、ここではこの展覧会で目立った傾向を一瞥するにとどめる。ひとつは、ダダ的なコラージュならびにアサンブラージュ、そして第二にブノワ作品に代表される無対象的な作品の出現である。まず前者の傾向であるが、ブルリュークたちが「日本に於ける最初のロシア

図4 木下秀一郎「女」東京日日新聞一九三二年一〇月七掲載



図5 重松岩吉「人体習作」東京日日新聞一九三二年一〇月七日掲載



図6
尾形亀之助「ある殺人狂の人相書」東京日日新聞 一九二一年一〇月七日掲載

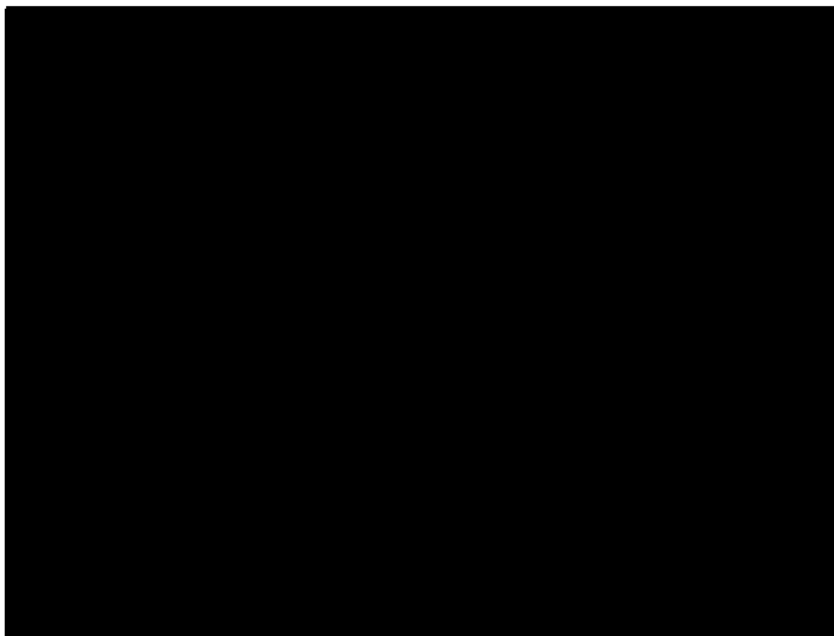
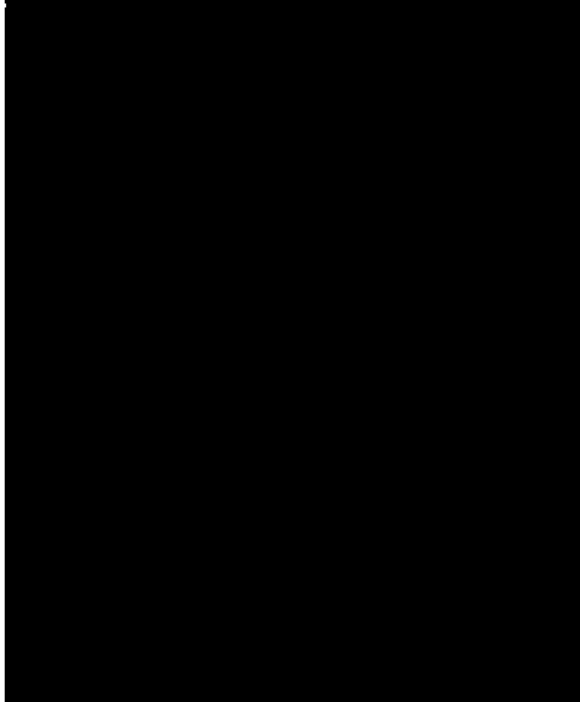


図7 大浦周蔵「泡立つコップと肉の香り」『中央美術』一九二二年一二月号所載



「画展」でもたらした未来派的な挑発的色彩が濃厚なこの技法が定着し、作品として形を成し始めたことを教えている。渋谷は「三科展の未来派」で「尚一層強い実感を、もつと直截な感覚によつて理解させる」ために「おそらく絵画は一層凸面的になり機械芸術になるであらう」とし、その作例として前出の尾形の「ある殺人犯の人物相書」、菊地武一「惨殺者の眼玉」そして渋谷の「女」を挙げている。渋谷は「ただ強く烈しい主観の強調された結果として、かかる材料をしたまで」であると説明し、こうした手法はすでにポッチョーニやブルリユークによつてすでに手掛けられていることを認めた上で、自分たちには「ひとつ特殊な——感情——気持——心が存在してゐる」点で相違があるのだと強調している（94）。さらに、渋谷は「ある都合のため公表できなかった」が木下秀一郎もダダイズムの作品を出品する予定があったとも述べている（95）。

こうしたコラージュ作品のうちとくに評判を呼んだのは菊地の「暗殺されたる眼玉」（目録二二番）である。材料については評者によつてそれぞれ表記にやや相違があり、東京朝日は「金属と木片とで造つた表現派の珍しい」ものとし、『エポック』の「N生」は、好意的な評でもないが、「材料に必然性を欠いてゐるために渴き切つたものとなつてしまつて居る。そして木や竹で造られてあるにも拘らず平板だ」という。他方、東京日日の「寒」は稲垣足穂の作例とならんで「ユニークな点からもその表現的な点からも注目し値する」とまるで正反対の評価を与えている。また『純正美術』の（瀧）青火もこの作品に注目しており、甲乙の会話のなかで以下のように記す。

甲、「渋谷君のビンのささつた絵と、『暗殺されたる眼玉』の箱の作者は、」

乙、「いいちやありませんか、もし破れ靴に短刀を刺した出品があつても。だが、渋谷君の女は、見てみると、かつて或女に對した時の記憶を呼びませんか、それだけに概念的な所があるかも知れません。」（96）

この最後の青火の記述から判明するように渋谷の出品作のいずれかにもこの種の作例があつたのである。引用部分で「女」への言及があるので、ビンの作品が「女」である可能性が高いだろう。この作品は東京朝日で写真図版となり、『中央美術』でも複製されるなど広く知られることとなつた（図8）（97）。光成もこの作品を「第三室内に於ては出色の作」と絶賛した。また、具体的になにを指すのか、特定できないが、国民新聞にも「赤青の絵ノ具を塗つた鈕を縫付けたのやアンペラの切端を三角に貼つたりした絵がある」というくだりがある（98）。

さて、いまひとつ、無對象的な傾向については、ブブノワが『思想』誌上で発表した構成主義の芸術理論や作品図版の影響など、いくつか考察すべき問題がある。まず、当時でもとくにカンディンスキーの抽象的な作品やその芸術理論が広く知られていたことを確認しておこう。ブルリユークが将来した作品にも、詩人カメンスキーによるシュプレマティズムと称する作や「タトリン」とされる色紙のコラージュなど抽象的な作例があつたことはすでに考察した通りであり、石井柏亭がそれらを見てカンディンスキーの名前をだしたことが雄弁な例証である。また、新興美術運動の文脈でも「日本に

図8 渋谷修「女」、『中央美術』一九三二年二月号所載

於ける最初のロシア画展覧会」の直後、一九二〇（大正九）年一月初め神原泰の一連の「生命の流動」が有名な宣言書とともに個展で発表されている（99）。

ブルリユーク自身の活動という観点でも、自身の作例はなかったとしても、木下秀一郎との共著『未来派とは？ 答へる』をみるなら、ブルリユークがロシア美術の展開をある程度念頭におきながら、近代美術史を木下らに講釈し、そのなかでセーガン・ラッセルのシンクロリズムやマレーヴィチのシュプレマティズムの存在を教えた

図9 第二回北荘洋画展会場 写真は上岡秀一氏提供

ことは間違いない(100)。ブルリュークの講演会で木下自身がシンクロミズムの説明に窮したと回想しているし、また一九二三(大正一二)年四月の第三回北荘洋画展の会場写真を見ると(図9)、展示された木下の作品にはシュプレマティズムに独特な運動のイリュージョンを喚起する形態的な要素がかなり見受けられる(101)。同じく革命後のロシアにおいて台頭した無対象表現Ⅱ構成主義——当時の用語ではブブノワの論文から採られて普及したと思われる「形而上派」——については、『未来派とは? 答へる』でブブノワの論説の一部を引用したが、内容的にはカンディンスキーの抽象絵画論を「構図派」として説明するばかりであり十分な認識があったとはみえない(102)。

ブブノワがこの年一〇月号の『思想』誌上に「現代に於けるロシア絵画の帰趣に就て」を発表して構成主義理論を紹介し、フォルマリスム的な形態分析とともにロトチェンコ、ステパーノワ等の作例を複製するまでは実質的にまったく理解が普及していなかったはずである。それだけブブノワの論文は、新興美術運動の内部では少なくとも、相当大きな波紋をひろげたのである。加えて一九二二(大正一一)年六月来日し、さっそく二科展に「グラフィカ」という表現派的な木版画を出品した彼女は、未来派美術協会にとって離日したブルリュークの空白を埋めるのに格好な協力者で、しかも彼に近づいてロシアからやってきた支援者とみられたとしても不思議ではなからう。

それでは、ブブノワ自身の三科インデペンデント展出品作「SUN-URB」(目録一七番)(図10)はどのように受け取られたのであろうか。まずその絵柄であるが、原作はすでに失われたようだ。しかし

幸い、稀な図版が『純正美術』に複製され、しかも(瀧)青火による画面についての若干の記述がある。以下、引用する。

「いい絵がありました、ヴェ・ブヴノワ女史の Sun-Urb 朱色の前に浮くコバルトとセピアの長方形、その前にある強い単純な黒線、上方の黄色が太陽とすれば、そこに光の諧和がある。ちょうど大空に浮動する飛行機の翼の様です。」(103)

太陽への言及は「SUN」が英語を連想させるからだろう。東京朝日も勝手に解釈することと推測されるが「太陽と町」と紹介している(104)。なるほど、画面には太陽らしき円形があり、また格子状の形態は町のビルディングが林立しているようでもある。

しかし、写真から判断する限りでは、まず画面上に急速な運動を暗示する角度の急な、交差するロトチェンコ風の形態群があり(図11)、その上に輪郭線による形態群や文字が浮遊する状態で布置されるという画面構成である。また断片化された文字——URB とされる文字群の後ろの二文字は「」であり、また「」であってキリル文字ではないかと思わせる——をとりこむ例は、ブブノワと親しくしていたボボーワの立体派影響下の時代にみられる。他方、矩形の枠をはじめ透明な形態的要素はその下方のロトチェンコ的な速度のある面の構成の上をちょうどシュプレマティズムの絵画におけるように浮遊している。このようにブブノワの出品作は空間構成や形態的な要素の混在において、必ずしも純然たる無対象ではなく、しかしまた典型的な構成主義Ⅱ形而上派ともいえない側面があることを確認しておこう(105)。

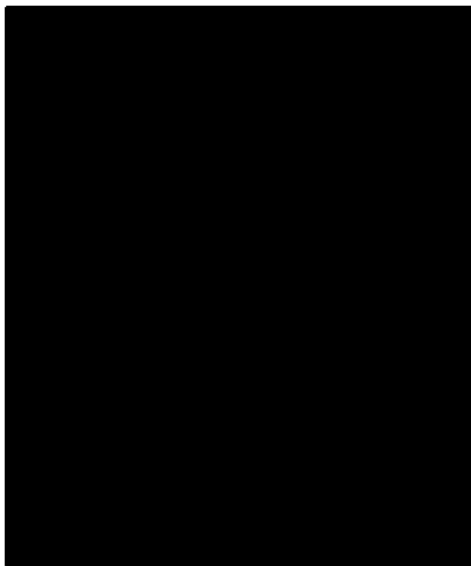


図11 ロトチェンコ「黒に載せたる黒」『思想』
一九二二年一〇月号所載

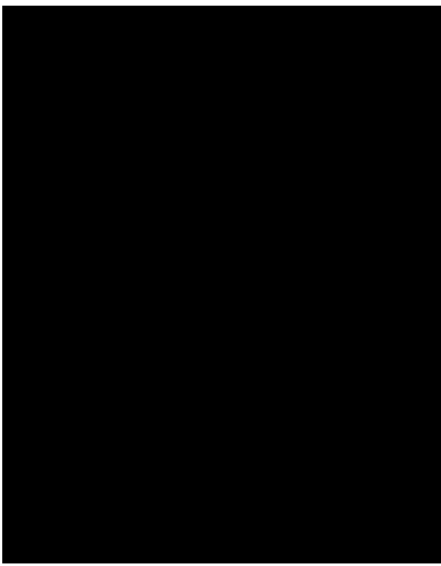


図10 ブブノワ「SUN URB」『純正美術』
一九二二年一〇月号所載

ところで、未来派美術協会の渋谷はどうぜん彼女の出品を歓迎して「ブブノワ女史の『サン、ウルブ』の方が、立派な形而学派の主張の上に立つた、いゝ作品だと思つた」と述べ、その理由として「対象の形象をかりなければならぬのは低級である」からとする。「画面的に効果を持ち、画面のリズムによつて感覚されゝ」表現として成立するという。ブブノワが『思想』や『中央公論』に発表した文章で説くロシア革命後の状況下で展開する構成主義、とりわけ「物々ヴェシチ」の思想を顧慮することなく(106)、つまるところ「忠実に自己の主観の表現であればいゝわけである」からとすべてを主観的な表現に還元してしまう未来派美術協会の論理で捉えたのである(107)。

ところで、ほかに同趣向の作品はというと、やはり渋谷の文章に添えられた図版として残されている一作で、描く対象に面的な処理を徹底して行なつたようにみえる尾形亀之助の「コンダクター」(目録六二番)があげられよう。この一貫した平面的な処理はブルリユークというよりも、むしろ彼の弟にあたるウラジミールの仕事を連想させるところがある。ウラジミールの作品も「日本に於ける最初のロシア画展覧会」に展示されているので、関連作例を尾形が見た可能性がある。ところが、残念ながらこの作品「コンダクター」に直接言及した展評類を知らない。もともと、前述のコラージュ作品といい、三科インデペンデント展においてとくに作家として注目を浴びたひとりとは、表現形式と点数(七点出品)から、尾形亀之助であった。たとえば、二六新報の光成が、会場で感じた「抑えられた性欲(リビドー)の奔流」の最たるものとして尾形の「或る瞬間の自画像」(目録六一番)を筆頭にあげたし、また東京日日の

「寒」も冒頭のほうで「ともかくも日本の風土で成長したこの『注・未来派美術協会の』運動も北面の寒々しい窓の外にのぞかれる数葩の花ではあるまいか？ 尾形龜之助氏の七点などを見ると、特にその感が深い」という明確な評価を下している(103)。

また、展評ではまったく無視されてはいるが、ここで留意したいのは現存する柳瀬正夢の「仮睡」(目録一八番)である。小品ではあるが、作質の優れた貴重な作例である(109)。斜線の多用と陰影による平面の無対象の構築は未来派的な速度感のある、しかし緊密な構築的な輪郭をとる。浅い空間を生み出す複雑に屈曲する斜線と錯綜する平面の表現という点では、イギリスの渦巻派やボボワの「絵画的な建築学」と呼ばれる一連の構成的な仕事を想起させるが、柳瀬の表現の由来はかならずしも明確ではない(110)。しかも、当時の作例においては、風景画から発生した——アール・ヌーヴォーを祖型とする——流動する曲線を主体とした無対象画、後期の象徴主義の展開から派生するタイプのスタイルで、たとえばミュンヘンのユーゲントシュティールの画家ハンス・シュミットルスの仕事に相似した作品群が優勢であるようにみえるので、いっそうこの作品の位置づけは容易ではない(111)。

このほか、写真図版さえ残されていないが、記述のうえからは木下秀一郎の出品作中の「色感の争闘」(目録五四番)も同傾向であったと推定される。この作品について、光成から「画論の説明」はもつともだが「最も主張を裏切つたもの」と酷評をうけた。木下の『未来派とは？ 答へる』の記述にしたがうと、「シンクロリズム第一二番」という副題がつくこの作品は「二十号大のカンバス」で「画面から受ける色感の、交響の激烈なる争闘の強調である」らし

い。それはまた「絶対に補色、及び破色を使用せず、原色のみを用ひている」という(112)。さらにいまひとつ、渋谷が展評で「ある器物の形態」に言及していることから描かれた対象がまだ把握できるようではあるが、門脇普郎の「構図七番」も「構図派」に「最もよくそれに近い」とあるので、この傾向にふくめられよう(113)。

以上をまとめるなら、三科インデペンデント展は、一方でダヴィト・ブルリョークが新興美術運動にもたらしたものがようやく造形表現として定着をみせるとともに、他方、ブボワの参加によって未来派美術協会同人が新たな刺激を得ることになり、さらなる展開への端緒をつかむことになった展览会と位置づけることができよう。

もっとも、ブルリョークがもたらした表現方法は従来の美術という枠にすっかり納まるものばかりではなかった。彼は「ロシア未来派の父」を自負していた。未来派の功績をその造形表現だけにみるのではかえってこの運動の本質を理解しないことになる。さらに考察をくわえよう。

二 ブルリョークの残したもの——未来派の行動様式

渋谷修は「三科展の未来派」で一九二二(大正一一)年一二月号の『みづゑ』に掲載される宣言については木下秀一郎が発表するが文責は自分にあると述べている(114)。実際には「未来派美術協会同人」として発表されたことになったが、宣言の発表ということ自体、平戸廉吉や神原泰の例を想起すれば、いままらという感もある。ブルリョーク来日直後の一九二〇(大正九)年一〇月末に神原泰の宣言書『第一回神原泰宣言書』が発表され、いまは亡き同人の

平戸巖書（一九二二年七月二〇日没）の宣言書「日本未来派宣言運動」も前年一九二一年にはお膝元の未来派美術協会展で発表されていたらしいことは既述の通りである。

ただし、これらはいずれも個人的行為であり、あえて未来派美術協会としての動機を詮索するならば、前章でも触れた他の作家集団——具体的には第一作家同盟と「アクション」——の発足にいたく刺激されたという事情があるかもしれない。とくに前者は結成当初七月一二日づけでさっそく宣言を発しており、それが新聞紙上に掲載され、くわえて八月号の『中央美術』誌にも村雲毅一の「第一作家同盟は成立した」が載った（115）。第一回展が三科インデペンデント展の直前に京橋の星製菓で開催されており、これが木下たちを刺激しないはずはなかったであろう。ところが、翻ってみると彼らには実際上、綱領らしい綱領がなかった。普門暁は文才に恵まれなかったようであるし、木下とて前年の第二回展の際に『純正美術』に掲載した短文があるだけというのが実情であった。（当然それが『未来派とは？ 答へる』が出版される大きな動機にもなったであろう。）

ともあれ未来派美術協会は結成から二年してようやく本格的な未来派的な宣言をだすことになった。その一部は木下の短文のなかで述べられていたことと重複しており、また翌年四月の習作展のちに五月には協会自体が解散するのでいかにも遅きに失したといえる（116）。内容も一連の未来派的な宣言がでてしまった後では二番煎じであることを免れていない。主観の表現において一切を許容したように、この宣言も、たとえば「汝等は一步進め。そこには我が自由なる未来派、立体派、表出派……過去と別れたる新鮮な分離派が待

つてあるではないか」と様式的な拘束を否定しただけで、結局「未来派はつねに流転だ——新鮮だ——邁進だ——衝突だ——破壊だ」あるいは「閃光！叫喚！跳躍！さては悲哀、狂喜」というように畳みかけられた、さまざまな未来派的なイメージの、しかもその断片の羅列に終始しているといえよう（117）。

だが、ここで重要な点は、ブルリユークが去ったのちに、むしろ初心に戻るかのように、いかにも未来派らしい行動様式が採られたことであろう。なるほど、同じ未来派的な宣伝活動は第二回展の際のビラの散布などに現われていたともいえるが、こうしてはじめて協会としてのプログラムを提示すること、未来派を名乗るこの集団が全体としてなにを求めているかをや々と訴えることになったのである。

こうして宣言が発表されたが、とうぜんそれは従前の活動の延長線上にあった。宣言に付された挿絵が雄弁な例証となろう。宣言とともに木下秀一郎の素描が三点掲載されているが、そのうちの「コムボジションニズム・ウンド・ダダイズム（舞台）」がそうである。暗い舞台上にスポットライトを浴びた人物と椅子が描かれている（図12）。木下は、こうした舞台にいかどうかはおくとして、拙稿「大正期の新興美術運動と『劇場の三科』」で考察したブルリユークの未来派的な挑戦を実践していた（118）。土岡秀太郎の回想によると、すでに福井時代には確実に試みられたのである。

「今もなお、時たま思い出すのは、北荘当初のことである。未来派の運動のために幾度も講演会が開かれたが、なかなか人が集まらないので、みんな盛んにビラをまいたり、メガホンで連呼するなど大童

図12 木下秀一郎「コンポジションイズム・ウンド・ダダイズム
(舞台)」『みづゑ』 一九二二年・二月号所載

だった。木下の講演はいつも熱弁をふるい、最後には、手にしたコップを高くふり上げたかと思う途端、ぶっつけてガチャンと壊れる音と同時に閉会するのがおきまりだった。」(119)

まさしく未来派の面目躍如というところであろう。

これはちょうど時期的に文学におけるダダの実践と符合する。すなわち、三科インデペンデント展が開催されて少し経ってから、一九二二(大正一一)年一月十七日に、神田青年会館で催されると広告された「DADAISM表現会」のことである。二月一日三日づけの東京日日新聞(七面)に出た案内には主催者は「黒瀬春吉」、演題は辻潤「ダダ」、紙瓜僧(高橋新吉)「ダガバジ」、大泉黒石「ニヒリズム」、武林無想庵「釈迦」となっている。結局、たぶん年末に盛んに喧伝された高橋新吉の「発狂事件」とのからみであろう、実現はしなかった。

講演会といい、あるいは「発狂事件」といい、社会的な話題を提供したのだが、どこまでが真かどうか悩ませるところがある。だがそうした性格自体においてダダとしての挑発がすでに完了していると解釈することは可能であろう。事実として講演会がもたれ、あるいは詩人が発狂したかを確認することはむしろ重要でも、挑発がもたらす社会的な波紋という次元ではその判定が第一義的ではなからう。ダダイストたちは狙いを成就した。文芸界でダダの気運が盛り上がりはじめていたのである。

ブルリニークが残した遺産——相続してはじめて遺産となるのだが——を大正期新興美術運動における絵画的な様式の展開という面のみでみるならば、おそらく限られた意味しか与えることができない。

いであろう。ただしこの場合、ひとつの留保をしなくてはならない。つまり、その中心的な存在である木下秀一郎の仕事、とりわけ造形作品が小品を除いて残されていない点である。写真から判断する限り、三科公募展に出品された「決行せるアナルヒストの心理的像」(出品目録三九番)の鎌や鉄砲などを用いた暴力的なアサンブラージュなどまことに興味深いのであるが、現状ではとても断定的なことはいえない。今後の大正期新興美術運動の重要な研究課題となる。

このような留保をつけた上で、さらに検討してみよう。なるほどブルリュークの来日は当初大きな衝撃をもたらしたが、運動が急速に展開し、彼が離日すると、いくばくもなくして海外から村山知義が、中原実が、仲田定之助が相次いで帰国し、画壇のいわば外側から登場する過程で、ブルリュークの存在は急速に顧みられなくなった。木下秀一郎との共著がちょうどそうであるように。木下自身認めているように、かなり短期間に執筆されたためであろう(120)、『未来派とは? 答へる』は新興美術の便覧としての位置さえも長く保持することができなかったようにみえる。奇しくもその出版記念会で木下自身に依頼されて講演したドイツ帰りの村山知義(121)、あるいはイタリア未来派のマリネッティと直接交流していた神原泰(『新しき時代の精神に送る』イデヤ書院 一九二三年七月一日発行)や新しいロシア構成主義を伝えたブブノワらの明晰な記述や確実で新しい知識とは比較にならなかったのである。

ところが、芸術を生に投げ込む未来派の実践行動というものは、静的な作品とは異なり、作家たちがブルリュークの行動を目的としたりすることによって、そしてそれを自ら実践することによって

受け継がれた。その点でブルリュークの未来派的な「仕事」は最終的に一九二五年五月の三科会員展と同時に上演された「劇場の三科」で頂点に達したといえる。すこぶる象徴的なことであるが、同年九月三科公募展における内紛によるグループの解散を演劇化するために解散報告式(「真相報告演劇」ともいわれるが、実現せず)が企画されたごとく(122)、それは大正期新興美術運動に一貫する演劇的な行動の創造的な水脈を形成していったのである。

(補遺) 筆者は前回の寄稿後、筑波大学国際交流基金の研究助成を得て、一九九〇(平成二)年三月アメリカのロング・アイランド在住のダヴィット・ブルリュークの次男ニコラス氏に直接会見する機会に恵まれて、かねて疑問であった事実関係を質問したり、あるいはこれまで未見の貴重な資料に接することができた。その詳細については別の機会に譲らざるを得ないが、他のこととあわせて前回本誌に発表した部分について若干を補いたい。

一、東郷青児とブルリュークの出会いについては文献的に明かにしたが、両者のもとに写真が残されていたことが判明した。図13を参照されたい。

二、ニコラス氏のもとにはブルリュークのみならず、小品とはいえないが、木下秀一郎の素描が若干残されている(図14)。また、ブルリューク等の大島滞在をさらに裏づける著作『大島』(ニューヨーク、一九二七年刊)他があったことが判明した。

三、ニコラス氏蔵写真のアルバムには日本時代のスナップがかなり含まれており、詳しく検討するならばさらに彼の日本時代の行動の軌跡を正確に把握できると考えられる。

四、ブルリユークたちが居住した横浜での住所を（当時の中村町三八番地）、神奈川県立博物館の横田洋一郎氏の教示により確認することができた。

五、ブルリユークとウラジオストクで交渉をもった日本人、太田覚眠がおり、油彩を贈られたことが記載されている著『露西亜物語』（一九二五年 東京・丙午出版社 口絵および二三四—四一頁）について、宮本立江氏より貴重なご教示を頂戴した。

（付記）小論執筆にあたり多くの方々より賜わったご協力とご援助に謝意を表します。浅野徹氏、油谷正経氏、神谷忠孝氏、後小路雅弘氏、尾崎真人氏、神原正明氏、木野田みはる氏、小平武氏、斎藤竜氏、柴田勝則氏、丹尾安典氏、千葉宣一氏、土岡秀一氏、野崎たみ子氏、不破純子氏、堀修氏、宮本立江氏、森本智二郎氏、安武輝子氏、山路真寿子氏、山田諭氏、山脇一夫氏、横田洋一郎氏、ニコラス・ブルリユーク夫妻 Mr. and Mrs. Nicholas Burlink、外務省外交史料館、国立国会図書館、東京国立文化財研究所、東京都美術館美術図書室、名古屋市美術館、名古屋市立舞鶴中央図書館、兵庫県立近代美術館、福岡県立図書館、福岡市美術館、安田火災東郷青児美術館にお礼を申し上げます。


図版

- 1 都新聞記事 一九二一年一〇月一九日二面（図版は木下秀一郎「舞台を背景とせる舞子」 国立国会図書館蔵）
- 2 ブルリユーク「ドストエフスキーの芸術」一九二一年『中央美術』一九二三年二月号 口絵

- 3 「露国未来派ノ父 ダヴィド、ブルリユーク作品展覧会目録」一九二二年五月 大阪白木屋 Courtesy of Mr. and Mrs. Nicholas Burlink
- 4、5、6 東京日日新聞記事「行詰つた未来派の 新生命の開拓に」一九二二年一〇月七日九面（図版はそれぞれ木下秀一郎「女」、重松岩吉「人体習作」、尾形亀之助「ある殺人狂の人相書」 国立国会図書館蔵）
- 7 大浦周蔵「泡立つコップと肉の香り」『中央美術』一九二二年一二月号所載
- 8 渋谷修「女」 同前
- 9 第三回北洋洋画展会場 写真は土岡秀一氏提供
- 10 プノワ「SUN URB」『純正美術』一九二二年一月号所載
- 11 ロトチェンコ「黒に載せたる黒」『思想』一九二二年一〇月号所載
- 12 木下秀一郎「ロンボジションニズム・ウンド・ダイズム（舞台）『みつゑ』一九二二年一二月号所載
- 13 日本に於ける最初のロシア画展覧会会場にて 前列左から、パリモフ、東郷青児、ブルリユーク Courtesy of Mr. and Mrs. Nicholas Burlink
- 14 木下秀一郎 失題 素描 一九二三年 Courtesy of Mr. and Mrs. Nicholas Burlink

図
13

「日本に於ける最初のロシア画展覧会」会場にて
前列左から、パリモフ、東郷青児、ブルリューク
Courtesy of Mr.
and Mrs. Nicholas Burluk


図
14

木下秀一郎 失題 素描 一九三三年
Courtesy of Mr.
and Mrs. Nicholas Burluk



注

(1) 木下秀一郎「未来派美術協会の頃(その一)」『現代の眼』一八五号 一九七〇年四月 七頁。なお、この文章で東京展の会場で撮影されたと考えられる貴重な記念写真が複製されたが、そこで額をもつて写されたロシア女性が、ブルリユーク夫人と注記された女性が実はブルリユークの妹マルーシャ(フィアラ夫人)であると、一九八二年五月二八日アメリカ、ロング・アイランドで開催されたブルリユークに関するシンポジウム「Slap in the Face of Public Taste: A Jubilee for David Burluk and the Cause of Russian Futurism」における筆者の講演の際、遺族から指摘があった。

(2) 柳瀬正夢は木下秀一郎の回想(同前 七頁)では松本弘二とともに参加を申込んで、『種蒔く人』を置いていったという。

(3) 本間正義「未来派美術協会覚書」『東京国立近代美術館年報 昭和四八年度』一九七五年二月発行 六四頁。

(4) なお、都新聞には「品数は七十七点」とある(「未来派美術展覧会」一九二二年一月一九日一面)。一方、新愛知ではやや詳しく入選二七点と、会友と会員で五〇余点と報じられた(「未来派第二回画展」一〇月二五日六面)。出品目録との点数の差は、確認できていないが、検閲による撤去や売却ということになろう。その出品目録については東京都美術館美術図書室ならびに名古屋市立美術館の協力で調査できた二種があるが、名古屋市立美術館のものが誤植訂正後であると推定される。両

者には少なからぬ異同が見出されるからである。まず、裏表紙に展覧会開催地(「於/東京/名古屋/京都/神戸/大阪」)の表記が名古屋市立美術館のものにある。木下の回想では、東京展開会後に普門から大阪でも開催したい旨の提案があったという(「未来派美術協会の頃(その一)」前掲(注1) 七頁)。

つぎに名古屋市立美術館のもの(以下Nと略す)が出品・作家がまず入選・会友・会員と大別された上で並ぶのに対して、東京都美術館のもの(以下Tと略す)では記載の順番としては大きな差がないものの、個人名の前にそれぞれ会友と会員の表記がある。Nには作品の売価の記載があり、Tにはない。出品作品の異同としては、Tの六番「黙禱 平井昌夫」がNの六番「森律 安田望」となる。Tでは一番の「守山為智朗」がNの「森山為智朗」である(翌年の三科インデペンデント展に「森山」名で出品している)。Tの一四番「滅滅時代 高橋定樹」の記載がNにない。Tの七〇番「世に憂ふるもの 種市良寛」はNの三六番となる(種市は会友であるので、Nのほうが正しい位置となる)。Tの四五番「太陽 デ・ブリュリク」はNの四五番「太平洋 デ・ブリュリク」(万朝報の一〇月二八日づけ朝刊四面の展評「未来派美術協会展覧会」には「大洋」とあり、しかも絵柄が説明されているので、まだ誤植があるが、後者が正しいと推測される)。Tの五二番ならびに五三番のいずれも「スケッチ デ・ブリュリク」はNの五二番「南ロシア デ・ブリュリク」と五三番「裸婦 デ・ブリュリク」。Nでは五五番「漁士 デ・ブリュリク」があり、ブルリユークの出品が一点増え計一七点になる。Nに六四番

「無題 普門曉」が増えて、普門は計二点となる。Tでは六四、六六―六九番の「人体習作 重松岩吉」がNでは六七―六九番と一点減り、さらにTの六五番「アイロン懸ける女」がNには記載がない。結局、Tの計七四点に対して、Nの計七二点となる。

(5) 「帝展を前にして 未来派が対峙」『東京日日新聞』一九二一年一〇月一五日九面。

(6) 千葉宣一「アヴァンギャルド詩運動と大正詩の崩壊」『講座日本現代詩史』第二巻 右文書院 一九七三年 三三〇―三三頁、ならびに平戸廉吉詩集解説「名著複刻 詩歌文学館 石楠花セット」所収 日本近代文学館 一九八一年 一二八―一九頁。千葉は川路柳虹「本年の詩壇を顧みて」『早稲田文学』(一九三三) 一九二一年二月号 一〇一頁と白鳥省吾「最近の詩壇」『日本詩人』(一卷二号 一九二一年一月号 八六頁)を主な根拠としている。

(7) 萩原恭次郎は、「平戸廉吉君を憶ふ」『炬火』二巻八号 一九二二年九月号 一三頁、で「上野公園の入口の所に、『未来派の展覧会』があつた。泉君の絵も一枚出てゐた。平戸君の日本未来派運動の宣言書が会場に貼られてゐた。」と記したが、この「泉君」とはおそらく第二回未来派展に「海に到る道」(N二二番/T二三番)を出品し、かつ『炬火』に寄稿していた泉成淵子であろう(たとえば『旅情手記より(詩)』『炬火』二巻八号 一九二二年九月号 二四―二九頁)。なお、萩原恭次郎「平戸廉吉に対するメモ」『詩・現実』第四冊 一九三三年三月号 二〇〇頁も参照のこと。

(8) 平戸廉吉「私の未来主義と実行」『日本詩人』二巻一号 一九二二年一月号 一一三頁。

(9) 木下秀一郎「未来派美術協会の頃(その二)」『現代の眼』一八六号 七頁。

(10) 拙稿「大正期の新興美術運動と『劇場の三科』」『藝叢』五号 一九八七年三月 八九頁を参照。

(11) 木下秀一郎「未来派美術協会の頃(その一)」前掲(注1) 七頁。

(12) 「未来派第二回画展」『新愛知』一九二二年一〇月二五日六面。「未来派展覧見記」『東京朝日新聞』一九二二年一〇月二三日朝刊六面。(堤生)「未来派美術展覧会」『東京日日新聞』一〇月二二日八面。「未来派展覧会」『万朝報』一〇月二八日朝刊四面。「未来派美術展覧会」『都新聞』一〇月一九日一面。「未来派の絵」『国民新聞』一〇月二四日五面。「迷子が出る上野の出入 三展覧会の賑ひ」『中央新聞』一〇月一七日朝刊三面。

(13) 木下秀(一郎)「未来派の絵画」『純正美術』一卷二一―五二頁。一九二二年一月号 五一―六頁。

(14) (柳瀬)正夢「未来派展」について——未来派絵画の社会性」『種蒔く人』一卷三号 一九二一年二月 一八一―一八四頁。

(15) 「未来派美術展覧会」『都新聞』前掲(注12)。木下秀(一郎)「未来派の絵画」『純正美術』同前 五頁。二見四郎「ブルリユークと日本の新興美術」『愛知県立美術大学紀要』一四号 一九八五年三月 一四頁。

- (16) 「未来派展覧会」『万朝報』前掲(注12)。
- (17) 「未来派美術展覧会」『東京日日新聞』前掲(注12)。
- (18) 「未来派展覧見記」『東京朝日新聞』前掲(注12)。
- (19) 「未来派の絵」『国民新聞』前掲(注12)。
- (20) 柳瀬正夢「未来派展」について『種蒔く人』前掲(注14) 一八三頁。
- (21) 本間正義『日本の前衛美術』(『近代の美術』第三号)至文堂 一九七一年三月 二頁。
- (22) 木下秀一郎「未来派美術協会の頃(その一)」前掲(注1) 七頁。なお、斉藤昌三(一八八七—一九六一)には『斉藤昌三著作集』全五巻(八潮書店 一九八〇—八一年)がある。問題の所蔵作品についての問い合せに、令息の竜民氏より昭和一〇年頃までたしかに応接間に飾られ、氏が昭和一四年以降兵役にあった間に処分されたものではないかという旨の返書を頂戴した(一九八五年一月一八日づけ)。また、この作品の流布については、壺井繁治が一九二五年九月の三科展で展覧されたといつて信憑性を欠くが、しかしつぎのようなまことに興味深い回想を残している——『ドストエフスキーの肖像』と題して、絵具が盛りあがるような、赤黒い色調で描いた一つ目のドロレスクな人物の目玉に、シャレではないだろうか、本物のドスを一突き刺した画もあった。これはたしかロシアの未来派画家ブリュリユックのものではなかったかと思われる。『現代詩の流域』筑摩書房 一九六三年 八七頁。記憶の誤りという可能性は否定できないものの、作家と作品名が出てくる事実それ自体が多くを物語っているといふべきであらう。
- (23) たとえば中央新聞はブルリュックの「大洋」、普門曉の「女」、木下秀一郎の「逃ぐる女」そして戸田海笛の「顔」を作品名のみ紹介した(『迷子が出来る 上野の出入 三展覧会の賑ひ』前掲(注12))。また、都新聞はただ木下の「舞台を背景とせる舞妓」のみを図版として掲載して、きわめて簡単な紹介をした(『未来派美術展覧会』前掲(注12))。
- (24) 「未来派美術展覧会」『東京日日新聞』前掲(注12)。
- (25) 張紅々「絵による反省 上・中・下」『読売新聞』一九二一年一月二日一面、一四日七面、一五日七面。
- (26) 木下秀一郎「未来派美術協会の頃(その二)」前掲(注9)。
- (27) 木下秀一郎「未来派の絵画」『純正美術』前掲(注15) 五頁。
- (28) たとえば、未来派美術協会第一回展のとき、普門曉は「友よ醒よ」を標語にして「全国各地に芸術に関する大宣伝を行なう計画」を発表したが(『友よ醒よ』を標語に未来派の大宣伝「都新聞」一九二〇年九月二二日七面)、その標語は一九二〇年一月一三日から国民新聞に設けられた投書欄で、時代思潮を反映した「友よ叫べ」をうけていよう。
- (29) 「無産階級の芸術としての未来主義の意義」『種蒔く人』二巻六号 一九二二年三月号 二〇九頁
- (30) 柳瀬正夢「未来派展」について『種蒔く人』前掲(注14) 一八一—一八三頁。
- (31) 拙稿「『前衛』的ヴィジョンの形成」『季刊武蔵野美術』八号 一九九一年一月号 八一—一二頁参照。
- (32) 柳瀬正夢「未来派展」について『種蒔く人』前掲(注14)

一八三頁。

(33) デ・ブルリユック、木下秀(一郎)『未来派とは? 答へる』

一九二三年二月 中央美術社 二六四頁。

(34) 木下秀一郎『未来派美術協会の頃(その二)』前掲(注9)七頁。

(35) 『未来派美術展覧会』『都新聞』一九二一年一〇月一九日一面。

(36) 従来、会場住所は本町橋詰(現在の内本町橋詰)と表記され、それで間違いないが、ここでは以下の大阪毎日新聞掲載の二記事の表記に従う。『学芸界』『大阪毎日新聞』一九二一年一月六日七面。同前 一九二一年一月一日四面。

(37) 本間正義『未来派美術協会覚書』前掲(注3) 六六頁。

(38) 記事にはすでに時機を逃しているが、つぎのように読める——「因みに出品希望者は三日四日の両日午後四時まで南区笠屋町三五芸術院研究所へ搬入の事」(『学芸界』『大阪毎日新聞』一月六日七面)。

(39) 木下秀一郎『未来派美術協会の頃(その一)』前掲(注1)七頁。

(40) 『未来派の見た日本画』『名古屋毎日新聞』一九二一年一月二日五面。見出しのない写真記事『名古屋毎日新聞』一月二日四面。また二見四郎『ブルリユックと日本の新興美術』前掲(注15) 一六頁を参照。

(41) (静生)『露詩人の一夜』『名古屋新聞愛知県付録』一九二一年一月二日 頁つけなし。

(42) 『露西亞の未来派画家 ブルリユック氏来る』『名古屋新聞』

一九二一年一月一九日四面。また『名古屋の秋を飾る 記憶すべき二つの展覧会』『名古屋新聞』一九二一年一月二日五面にも「近作百点」とある。なお、名古屋市立鶴舞中央図書館所蔵のマイクロフィルムに当該月日づけの分が欠号であるため確認できていないが、神原正明氏の好意で閲覧できた木下秀一郎の「未来派 三科 スクラブック」というスクラップには

一月二〇日づけという書込のある木下の「鼓を打つ舞妓」を複製した名古屋毎日新聞の記事「露西亞の未来派画家及び東京未来派美術協会同人等来名」が貼付され、そこにも「出品点数は写真派、印象派作品約百点の由」とある。

(43) (古田生)『露国未来派画家 プ氏の個人展覧』『新愛知愛知県附録』一九二一年一月二日一面。

(44) (頼明)『未来派の作品』『名古屋毎日新聞』一九二一年一月二日四面。

(45) 展示会場の名称については名古屋市発行『大正昭和名古屋市史 商業編(下)』一九四九年 三四二—三四三頁によると、この年八月二日に規則改正により陳列館から陳列所への改称があったとあり、新聞に散見される呼称は通称である。また、名古屋地下鉄振興株式会社編集発行『美術館&画廊 NAGOYA 1990』一九九〇年 一三頁も参照のこと。上記資料の入手に寺門臨太郎君の協力を得た。

(46) (M)『新らしき悩み 未来派展』『名古屋新聞』一九二一年一月二六日七面。なお、この数字は名古屋市立美術館の第二回未来派展目録と点数が同じである。(因みに東京都美術館美術図書室のものは二七点である)。

- (47) 同前。
- (48) 木下秀一郎「未来派美術協会の頃(その一)」前掲(注1)七頁。
- (49) 柴田邦松(通訳薄井忠一)「頬の上の馬」ブルリユック氏の講演から一、二、三「新愛知」一九二二年一月二七日七面、二八日五面、二九日七面。木下の講演については、未来派美術協会が翌一九二二年元旦の年賀状(木下秀一郎のスクラップに貼付)で前年の行事としてその旨記している。なお、薄井忠一は名古屋市立貿易語学校の教師で、ブルリユック個展に際しても尽力したようであり、名古屋新聞記事にその名があげられている(露西亞の未来派画家ブルリユック氏来る)『名古屋新聞』一九二二年一月一九日四面。また、「頬の上の馬」という語の由来については前号で述べた通りであるが、「頬の上の馬」(「頬の上の馬」の誤植とも考えられる)という絵画作品が『中央美術』一九二二年一月月号に複製されてある(八巻一二号 一五頁)。特徴的な図柄とはいえず、この呼称の意味合いをさらに説明するものでもなさそうであるが、指摘のみしておく。
- (50) 木下秀一郎「未来派美術協会の頃(その二)」前掲(注9)七頁。
- (51) 柴田邦松「頬の上の馬」前掲(注49)。
- (52) 二見四郎「ブルリユックと日本の新興美術」前掲(注15)一二頁。
- (53) 木下秀一郎のスクラップ帳に貼付の大正一一年一月一日づけ「推薦状」の記載による。
- (54) たとえば、「普門氏の横暴から 未来派の紛擾」『東京日日新聞』一九二二年一月三日七面。
- (55) 「ブ氏作品展観」『大阪朝日新聞 京都付録』一九二二年一月二四日二面。
- (56) 「未来派の展観」ダビッドブルリユック氏『京都日出新聞』一九二二年一月二三日朝刊三面。なお、名古屋での発言内容は「露詩人の一夜」『名古屋新聞 愛知県付録』一九二二年一月二二日 前掲(注42)を参照。
- (57) 「社告 露国未来派絵画展覧会」『九州日報』一九二二年一月一日朝刊五面。なお、同面「福岡に来てゐる 露国未来派作家」、ならびに「未来派の 露国画家来福」『九州日報』一九二二年二月一日朝刊五面も参照のこと。
- (58) 「▲未来派洋画展覧会」(「福岡たより」欄)『福岡日日新聞』一九二二年二月一日朝刊三面。
- (59) Давид Бундук, Девара 1922 год выставка Бундука в Кыюка, "Color & Rhyme(Hampton Bays, NY), No. 66, 1967-1970, pp. 18-19. なお、小野寺氏については、山脇一夫「ブルリユックとバリモフ——ロシア未来派の画家と日本——(その二)」『ピロティ』兵庫県立近代美術館ニュース二九号 一九七八年九月二五日四頁を参照。
- (60) 熊本県知事中山佐之助 内務大臣、外務大臣はか宛 高秘第三一三七「外国人行動ニ関スル件」一九二二年二月二二日(外務省外交史料館「外国人ノ動静関係雑纂」三一九一四一—一〇一四一二。以下では「外交史料館資料」と略記)。
- (61) 「▲ブルリユック氏個展」(「美術界消息」欄)『純正美術』

二巻五号 一九二二年五月号 二二頁。

- (62) 大阪府知事池松時和 内務大臣、外務大臣はか宛 外秘第一五〇五号「露国画家来往ニ関スル件」 外交史料館資料。

- (63) 油谷正経氏 一九八六年九月七日づけ筆者宛書簡。氏によると、出品点数は約三〇点で、種々の大きさの作品が飾られた、未来派の絵が氏に強烈な印象を与えた由である。

- (64) 「ブルリユック氏」〔「学芸界」欄〕『大阪毎日新聞』 一九二二年五月二日朝刊三面。

- (65) 『未来派の父』フルリユック氏の展覧会』『大阪毎日新聞』 一九二二年五月一〇日朝刊一面。

- (66) 「五十銭で肖像画」『大阪毎日新聞』 一九二二年五月二日朝刊三面。

- (67) 「ブルリユック氏」〔「学芸界」欄〕『大阪毎日新聞』前掲(注64)。

- (68) 見出しのない写真記事『サンデー毎日』 一巻八号 一九二二年五月二日号 二頁。

- (69) この葉書は木下秀一郎のスクラップに貼付されている。

- (70) この時期の木下の活動ならびにそれに伴うブルリユック作品の展示の詳細については神原正明「北荘・北美と戦前・戦後の美術」『土岡秀太郎と北荘・北美と現代美術』展目録所収 福井県立美術館 一九八三年 二二—二六頁、ならびに同「木下秀一郎——福井における未来派の衝撃」『美術館だより』福井県立美術館 二二号 一九八二年十一月三〇日 六—七頁を参照のこと。

- (71) 同前 七頁、ならびに神原正明「北荘・北美関係年表」『土

岡秀太郎と北荘・北美と現代美術』展目録 同前 一六七頁。

- (72) 「学芸たより」『東京朝日新聞』 一九二二年八月一九日朝刊六面。なお、「よみうり抄」『読売新聞』 一九二二年八月二〇日七面も参照のこと。

- (73) 他和律「未来派画家ブルリユック」『露西亞芸術』 二巻七号 一九二二年一〇月 三七頁。

- (74) Katharine S. Dreier, *Burlinck*, New York: The Society Anonym, Inc. and Color and Rhyme, 1944, pp. 87-88. なお、バリモフやフィアラの離日時期についてはいぜん詳細は不明であるが、ブルリユックの次男ニコラス氏の言では同時期に離日したという(Nicholas Burlinck, Interview with this author, 23 March 1990)。しかし、木下秀一郎のスクラップには「一九二二年四月五日ブラハにて」という年記のある木下宛の葉書が貼付してあるので、フィアラは一九二二年初頭には離日していたと考えていいであろう。

- (75) 本間正義「未来派美術協会覚書」前掲(注3) 六八—六九頁。

- (76) 『純正』運動の宣言——『純正美術』を改題す『純正美術』 二巻一〇号 一九二二年十一月号 一頁。

- (77) 同前。

- (78) 「本社主催洋画総合展覧会開催予告」『純正美術』 二巻四号 一九二二年四月号 二二頁。

- (79) 「本社主催洋画総合展覧会について」『純正美術』 二巻五号 一九二二年五月号 一七頁。

- (80) 「純正美術主催展覧会」『純正美術』 二巻六号 一九二二年

6月号 四〇頁。

- (81) 「洋画アンデパンダン展覧会提唱」『純正美術』二巻七号
一九二二年七月号 一頁。

- (82) 「柳瀬正夢遺作展」図録 愛媛新聞、愛媛県立美術館 一九二八年四月 五一頁、ならび「柳瀬正夢展」図録 朝日新聞社 一九八六年一月 五八頁では、柳瀬の「底の復報」が三科インデペンデント出品作と記述されているが、展覧会目録にはもう一点彫刻で「爆弾の心理」(二八番)があるだけで、他の記載がなく、展評にもとりあげられていない。根拠があつてのことと推定されるが、確認できない。

- (83) いずれも『中央美術』(一九二二年二月号 八巻一二号)所載——神原泰「アクションについて」(二一一四頁)、渋谷修「三科展の未来派」(一六―二五頁)、田中一良「第一作家同盟の経過」(二六―三四頁)、矢部友衛「モーリス・ドニーに師事して」(一三四―三九頁)、高橋新吉「しんDA」(一四〇―四四頁)、平沢大障「第九回草土社展覧会」(時評)欄(一五四―一五五頁)。なお、ほぼ同じ時期に文学方面のダダが活動を開始していたことに注目しよう。とくにこの年の一月には、不発であつたけれども、高橋新吉が画策して、黒瀬春吉を主催者とし、辻潤、武林無想庵らの出演予定の「DADAISM表現会」が一七日神田青年会館で開催が予告された(東京日日新聞の二月一―三日七面に広告がある)。くわえて、二月末にはいわゆる高橋新吉の「発狂事件」がもちあがり、社会の耳目を驚かせるのである。この時期の「ダダ騒動」については神谷忠孝の『日本のダダ』(響文社 一九八七年)に詳しい。

- (84) 山路老太郎(真護)はこの年(一九二二年)の二科展に「八

月初めサムルソン機に乗つて秒速五〇米突、高さ五百米突の高空から三回連続宙返りをした際、その地上と空の印象と心持を後期印象派の手法で表現した」(二科搬入の盛況)『東京朝日新聞』一九二二年九月二日(「一日夕刊」二面)という「連続ルーピングの印象」を出品して惜しくも落選したが評判をとつた。またその少し前に東京朝日新聞でも「飛行機から見た地上の写生 若き洋画家山路君」として作品図版入りで紹介された(『東京朝日新聞縮刷版』一九二二年八月二日(月曜付録)一面——マイクロフィルムでは確認できていない)。

- (85) 「帝展搬入 事務員が驚いた 竹坡氏の彫刻」『都新聞』一九二二年一〇月五日一〇面。「知名の作家連で 搬入が一時に繁昌 竹坡画伯彫刻を持込む」『国民新聞』一九二二年一〇月六日朝刊三面。都新聞記事によれば帝展には「漏心」という石膏作品を説明いりて出したことになっている。「山下では未来派展」『都新聞』一九二二年一〇月一日一面を参照。

- (86) 「美術界」『東京朝日新聞』一九二二年一〇月二八日朝刊六面——「三科インデペンデント展覧会」にては本年度左の二氏に三科賞を贈った加藤正雄氏門脇晋郎氏。

- (87) 同前。

- (88) 新興美術運動におけるブブノワについては、「Varvara Bubnova as a Vanguard Artist in Japan」と題した一九九一年五月二八日札幌で開催の国際共同研究会「日露文化交流 1896-1996」の第五パネルで論じた。

- (89) 「行詰つた未来 派の新生命の開拓に」『東京日日新聞』一

九十二年一〇月七日九面。

(90) なにを根拠としてこのような発言があったのか不明であるが、この年、東郷青児はイタリア未来派のマリネッティと合流して、ボローニャにおける宣伝活動、示威行動に参加しており、その感激を有島生馬宛に書き送ったものが『明星』で発表されている(『巴里より』『明星』一巻六号 一九二二年四月一四二―四五頁)。このことは東郷の発言によっているが、詳細についてイタリア未来派と日本の新興美術運動の関係を整理する上でも再確認する必要がある。

(91) 木下秀(一郎)、渋谷修「未来派の絵 上中下」『都新聞』

一九二二年一〇月八日に五面、一〇日五面、十一日五面。

(92) 光成信男「三科インデペンデント展を観る」『二六新報』一

九二二年一〇月二一日四面、「三科独立美術展覧会」『万朝報』

一〇月二五日朝刊四面、(寒)「美術界」『東京日日マガジン』

一〇月二二日七頁。「美術界」『東京朝日新聞』一〇月一三日

朝刊六面。「三科 インデペンデント展覧会」 同前一〇月一八

日(一七日夕刊)四面。写真記事「女(未来派展出品) 渋谷修」 同前 一〇月一八日(一七日夕刊) 三面。渋谷修「三科

展の未来派」 前掲(注83)。未来派美術協会同人「友よ醒め

よ」『みづゑ』 二二四号 一九二二年一二月号 二八―三〇

頁。(龍)青火「三科インデペンデント展を観る」『純正美術』

二巻一〇号 一九二二年一二月号 二一頁。(N生)「インデペン

デント展評」『エポック』 三号 一九二二年一二月号 四一

頁。なお、外山卯三郎の指摘については、『日本洋画史 第四

巻 大正から昭和前期まで』 日貿出版社 一九八〇年一二二

頁を参照。

(93) 「三科独立美術展覧会」『万朝報』 同前。光成信男「三科イ

ンデペンデント展を観る」『二六新報』 同前。(寒)「美術界」

『東京日日マガジン』 同前。

(94) 渋谷「三科展の未来派」 前掲(注83) 二〇―二二頁。

(95) 同前 二四頁。

(96) 「三科 インデペンデント展覧会」『東京朝日新聞』前掲(注

92)。(N生)「インデペンデント展評」『エポック』 前掲(注

92)。(寒)「美術界」『東京日日マガジン』 前掲(注92)。(龍)

青火「三科インデペンデント展を観る」『純正美術』 前掲(注

92)。

(97) 写真記事「女(未来派展出品) 渋谷修氏」『東京朝日新聞』

一九二二年一〇月一八日(一七日夕刊) 三面。渋谷修「三科

展の未来派」『中央美術』 前掲(注83) 二一頁。

(98) 光成信男「三科インデペンデント展を観る」『二六新報』 前

掲(注92)。「未来派 展覧会」『国民新聞』 一九二二年一〇月

一七日(一六日夕刊) 三面。

(99) この展覧会の開催時期と宣言書の発行年月日のずれについて

は、拙稿「神原泰の『生命の流動』とベルグソンの『エラン・

ヴィタール』」『筑波大学芸術年報1989』 一九八九年一

月三〇日 一四頁を参照されたい。

(100) デ・ブルリユク(ブルリユーク)、木下秀(一郎)『未来派

とは? 答へる』 前掲(注33) 九一―九五頁。

(101) 木下秀一郎「未来派美術協会の頃(その一)」 前掲(注1)

七―八頁。「土岡秀太郎と北莊・北美と現代美術」展目録 前

掲(注70) 三三頁。

- (102) デ・ブルリユック(ブルリユック)、木下秀(一郎)『未来派とは? 答へる』前掲(注33) 一六一―一六二頁。ならびにヴェ・ブノールヴァ(ブノワ)『現代に於けるロシア絵画の帰趨に就て』『思想』一三号 一九二二年一〇月号 一〇八頁を参照。

- (103) (瀧)青火「三科インデペンデント展を見る」『純正美術』前掲(注92)。

- (104) 「三科 インデペンデント展覧会」『東京朝日新聞』前掲(注92)。

- (105) Cf. ils. "Composition," 1918, in S. Khan-Magomedov, *Rodchenko: The Complete Work*, London, 1986, p. 29, "2 Skizzen zur Malerei," 1918, and "Skizze (Farbenkonzentration," in ex. cat. *Alexander Rodtschenko und Waruara Stepanowa*, Wilhelm-Lehnbrück-Museum der Stadt Duisburg, 1983, pp. 140, 145. Cf. also, e. g. "Portrait de philosophie," 1915, "Esquisse de la couverture du livre de S. P. Bobrov, Delta," 1921, ils. N. Adaskina, D. Sarabianov, *Liubov Popova*, Paris, 1989, pp. 102 and 292.

- (106) ヴェ・ブノールヴァ(ブノワ)「現代に於けるロシア絵画の帰趨に就て」『思想』前掲(注102)ならびに同「美術の末路に就て」『中央公論』八巻一一号 一九二二年一月号 八〇―九〇頁を参照。

- (107) 渋谷修「三科展の未来派」前掲(注83) 二五頁。

- (108) 光成信男「三科インデペンデント展を観る」『二六新報』前

掲(注92)。(寒)「美術界」『東京日日マガジン』前掲(注92)。

むろん、渋谷修は同僚なのでとうぜん「主張、認識に立脚」する木下秀一郎とは正反対の「描く事、つくる事、それ自身の享楽者」であると積極的な評価を与えているが、「三科展の未来派」二三頁、「純正美術」の「青火」は「まだあまりに解説的ではないでせうか」と否定的である(「三科インデペンデント展を見る」)。

- (109) 柳瀬信明編「柳瀬正夢年譜」「ねじ釘の画家 柳瀬正夢展」目録所収 武蔵野美術大学美術資料図書館 一九九〇年 一六〇頁、では油彩で「底の復報」が三科インデペンデント展に出品されたことになっている。しかし目録にその名はみえず、また展評にも記載がないが、根拠があつての記述であらうと推される(「いつぞ、」では目録に従う)。

- (110) Cf. ils. Richard Cork, *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age*, 2 vols. London, 1975-76, *passim*; Adaskina, Sarabianov, *Popova, op. cit.*, pp. 173-85.

- (111) Cf. Hans Schmitz, "Composition," 1902, ill. in ex. cat. *Abstraction: Towards a New Art*, London: Tate Gallery, 1980, p. 74.

- (112) 光成信男「三科インデペンデント展を観る」『二六新報』前掲(注92)。ならびに、デ・ブルリユック(ブルリユック)、木下秀(一郎)『未来派とは? 答へる』前掲(注33) 二四二頁。

- (113) 渋谷修「三科展の未来派」『中央美術』前掲(注83) 二五頁。

(114) 同前 二〇頁。

(115) 『東京朝日新聞』 一九二二年七月一日朝刊六面。村雲毅一「第一作家同盟は成立した」『中央美術』 八巻八号 一九二二年八月号 一〇—一七頁。また、「アクション」の成立については、拙稿「多様な協働のもとに——『アクション』と大正期の新興美術運動——」『アクション展』目録 東京・有楽町朝日ギャラリーほか 一九八九年 三九頁を参照。

(116) 未来派美術協会の解散は一九二三年五月一七日である。「文芸消息」『万朝報』 一九二三年五月二日朝刊四面。なお、尾形亀之助は解散後に結局「マヴォ」につながる新たな組織を考えていた。「新活躍に入る 未来派の美術家」『東京朝日新聞』 一九二三年四月一六日朝刊二面。

(117) 未来派美術協会同人「友よ醒めよ」『みつゑ』 前掲（注92）二八—三〇頁

(118) 『藝叢』 五号 一九八八年 八四—九〇頁を参照。

(119) 土岡秀太郎「『文化の谷間』の前衛運動」、『芸術新潮』 一九五五年二月号掲載文として、北美文化協会編『福井画壇を確立した北荘画会とその周辺』 福井、北美文化協会発行 一九七二年 一〇—一三頁、ならびに『土岡秀太郎と北荘・北美と現代美術』展目録所収 福井県立美術館 前掲（注70） 一三〇—一三三頁に再録された。当該誌にあたったが、同記事をみつけれなかった。

(120) 木下秀一郎は『未来派とは？ 答へる』 前掲（注30）（四頁）の序文で「一ヶ月以内の有限的な短期日の間に草したもので」と断っている。

(121) 村山の講演については、木下の回想によるが（『未来派美術協会の頃（その二）』 前掲（注9）七頁）、期日等は確認できていない。

(122) 「三科騒動の真相報告演劇」『万朝報』 一九二五年九月二三日（二日夕刊）・三面、「三科解散報告」『東京朝日新聞』 一九二五年九月二三日（夕刊二二日）二面、「三科解散の報告会に 中止の命令」同前 九月二四日（二三日夕刊）二面、ならびに「三科解散式」『読売新聞』 一九二五年九月二三日四面を参照。

（おむか としはる）